



Universiteit
Leiden
The Netherlands

L'Objet sublime. Franse ceramiek 1875-1945

Lambrechts, M.N.M.J.

Citation

Lambrechts, M. N. M. J. (2015, October 27). *L'Objet sublime. Franse ceramiek 1875-1945*. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/35969>

Version: Corrected Publisher's Version

License: [Licence agreement concerning inclusion of doctoral thesis in the Institutional Repository of the University of Leiden](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/35969>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

Cover Page



Universiteit Leiden



The handle <http://hdl.handle.net/1887/35969> holds various files of this Leiden University dissertation

Author: Lambrechts, Marc

Title: L'objet sublime : Franse ceramiek 1875-1945

Issue Date: 2015-10-27

EINDNOTEN

1 Om volledig te zijn voeg ik hier nog enkele ontbrekende namen aan toe. Het betreft ceramisten die voor het overzicht dat de collectie biedt niet noodzakelijk zijn. Toch lieten die interessant werk na, dat echter zo goed als onvindbaar bleek. Ik noem de Parijse firma van Jacob Frères, waarvan ik een enkele maal ongewoon werk zag dat in deze context zou hebben gepast; de vroeg te situeren Édouard Peyrusson uit Limoges; Léon Parvillée, een generatiegenoot van Deck, die naast zijn typische oeuvre in Turkse en Perzische stijl ook interessant en amper gekend werk van Japanse inspiratie vervaardigde; de japonist Auguste Jean die naast zijn befaamde glas ook ceramiek naliet; andere voor het historisme rond 1870 belangrijke manufacturen zoals die van Charles Pillivuyt te Foëcy, Hippolyte Boulenger te Choisy-le-Roi, of Émile Pouyat te Limoges, waar wellicht, los van de courante productie, ook japonistisch werk ontstond; het atelier Hache, Jullien et Cie uit Vierzon die in 1889 porselein met flamméglazuren toonde, nu zo goed als totaal vergeten; beter gedocumenteerd en uit een latere periode zijn te noemen de in Parijs werkende Catalaan Francisco Durrio die in Gauguins trant werkte tot in de jaren twintig; Paul Milet die het bedrijf van zijn vader Optat Milet overnam en gedurende een korte tijdsspanne stukken in art nouveau liet ontwerpen; François-Émile Décorchemont die voorafgaand aan zijn activiteit als glaskunstenaar een korte tijd fraaie ceramiek vervaardigde; Mathurin Méheut die vooral ontwierp voor de faïence-industrie te Quimper en zo strikt genomen buiten het bestek van de collectie valt, hij weze toch vermeld omwille van het persoonlijke van zijn stijl; net als de decorateur André Groult die ceramiek uitgaf onder zijn naam; en ten slotte de modernist Étienne Noël, niet lang geleden herontdekt: zijn gebruiksceramiek had naast Jourdain gepast maar bleek onvindbaar. Ook van de verderop besproken André Fau en Colette Gueden, waarvan vaker werk wordt aangeboden, kon niets gevonden worden dat voldeed aan de gestelde kwaliteitseisen.

2 Een opsomming van derderangse ceramisten laat ik achterwege. Wel noem ik hier enkelen waarvan de werken onopgemerkt blijven of zelden of nooit op de markt verschijnen en waarover literatuur schaars is. Mogelijk ontbreken ze ten onrechte in de geschiedenis, want het weinige dat ik van hen kon zien was persoonlijk of zelfs mooi. Zo werkten rond de Eerste Wereldoorlog en daarna Étienne Avenard – wiens charmante en traditionalistische faïence rond 1920 vaak werd gepubliceerd en door zijn tijdgenoten zeer werd gewaardeerd –, zie ill.6, Marguerite Briensau, Jeanne Lecœur, Édouard Getting, Émile Simonod, Michel Lacoste, Jean Renoir en Georges-Clément de Swiecinski. Hieraan kan Maurice D'Homme worden toegevoegd. Van hem kent men naast vele monumentale ceramiekreliefs ook beschilderde faïence, ontstaan in samenwerking met zijn vrouw. Hij werd recent opgenomen in de publicatie over de collectie moderne ceramiek van het Musée des Arts Décoratifs te Parijs: B. SALMON (red.), *Céramiques XXe siècle. Collection du Musée des Arts Décoratifs*, Parijs, 2006, pp.46-47. De criticus Tisserand nam een aantal naderhand vergeten ceramisten op in zijn artikelenreeks die een stand van zaken geeft voor de jaren rond 1925. Onder hen vooral Joseph Massé, Cécile Baillot-Jourdan, Julia Ariès Thibaut en de reeds voor de oorlog gedebuteerde Joseph Roux-Champion, allen schilders op ceramiek. Zie hiervoor de bibliografie. In de jaren dertig is er interessant werk gemaakt door een zekere René Lecuir. In de periode rond 1937 vallen vooral de statuettes in aardewerk op van de maniëristische Ferdinand Fargeot of van de meer bekende Maryvonne Méheut, de dochter van de reeds vermelde Mathurin Méheut. Vanaf ongeveer 1945, dus buiten de hier behandelde periode, valt meer dan één vrouw op onder de Franse ceramisten. Zo Lepeltier die in de inleiding even zal opduiken. Hier vermeld ik slechts Marianne Clouzot en Denise Picart. Volledig aan hen voorbijgaan wil ik niet, te meer omdat ze schatplichtig zijn aan vrouwen als Gueden en Carbonell die hen voorgingen en waarvan het werk hier wel wordt behandeld. De ceramiek in Parijs is nooit, zoals in Wenen tussen de oorlogen, door vrouwen beheerst, maar hun aandeel, dat onderschat is gebleven, is toch niet gering. Van vele genoemden is werk in de reserves van het Musée des Arts Décoratifs. Ik vermeld hier uitsluitend ceramisten van na de Eerste Wereldoorlog. In de periode daarvoor zal men mijns inziens nog slechts uitzonderlijk vergeten kwaliteit kunnen ontdekken. Deze mening zou kunnen worden tegengesproken door een aangekondigde publicatie door Arthur die na vele jaren onderzoek talloze onbekende Franse ceramisten van rond 1900 een plaats wil geven in de geschiedenis.

3 Voor deze en de andere in deze paragraaf genoemde publicaties, zie de bibliografie.

4 Rekening houdend met mijn beperkte kennis van de soms complexe ceramische technieken, technieken waarmee in de hier besproken periode trouwens werd geëxperimenteerd, gebruik ik de termen 'glazuur' en 'email' in de niet-specifieke betekenis, dus als verzamelnamen, te vergelijken met het Engelse 'glaze', het Duitse 'Glasure', of het Franse 'glaçure', 'email' of 'couverte'. Zo ook leek het me best, gezien de specifieke Franse situatie en naar analogie van de Franse terminologie, het woord 'faïence' te gebruiken als verzamelwoord voor de groep die zich door een lagere baktemperatuur en dus door een poreuze scherf onderscheidt van steengoed en porselein. Het woord 'aardewerk', dat in Nederland algemener wordt gebruikt, duidt dan op een nog zachter gebakken materie, in het Frans 'terre cuite' genoemd.

5 Zie J.-P. VAN LITH, *La Céramique. Dictionnaire encyclopédique*, s.l. [Parijs], 2000. Ook bruikbaar is onder andere N. BLONDEL, *Céramique. Vocabulaire technique* (reeks *Principes d'analyse scientifique*), Parijs, 2001. Hierbij kunnen

de vele handboeken voor ceramisten worden gevoegd. Ik wijs hier slechts op de technische geschriften van de hedendaagse ceramist Daniel de Montmollin. Samen met zijn beschouwende teksten behoren die wellicht tot het mooiste dat over ceramiek in het algemeen geschreven werd. Ook tijdens de hier behandelde periode verschenen technische handleidingen, zie daarvoor onze noot 163.

6 De populariteit van ceramiek in de periode van de art nouveau en de art deco bracht een zekere oppervlakkigheid met zich mee. Zo schrijft Clouzot: “Depuis trente ans tous ceux qui se piquent de goût ont disposé sur un coin d’étagère ou dans une vitrine des grès flammés, des porcelaines à grand feu, des pâtes de verre, des poteries émaillées, non sans les confondre avec une touchante incompréhension des techniques”, in H. CLOUZOT, *En marge de l’art appliqué moderne*, in *L’Amour de l’Art*, april, 1924, p.115.

7 Valotaire over Raoul Lachenal in M. VALOTAIRE, *La céramique française moderne* (reeks *Architecture et arts décoratifs*), Parijs-Brussel, 1930, p.33.

8 Historische overzichten van de Franse ceramiek geven zo goed als steeds blijk van een tegengestelde visie. Voor een treffend voorbeeld van zo een visie, waarin de geschiedenis samenvalt met een progressieve ontwikkeling van de moderniteit, zie de passages in het overigens voortreffelijke artikel K.McKIRDY, Émile Lenoble et la céramique française du début du XXe siècle, in *La Revue de la Céramique et du Verre*, 37, 1987, pp.17-18 en 21.

9 G. MOUREY, *La céramique*, in an. [J.MEIER-GRAEFE] (red.), *Documents sur l’art industriel au vingtième siècle*. Reproductions photographiques des principales œuvres des collaborateurs de La Maison Moderne, Parijs, s.d. [1901], p. II.

10 R. MOUTARD-ULDRY, *La céramique contemporaine*, in *Beaux-Arts*, 1 januari 1937, p.6. Moutard-Uldry was in die jaren gezaghebbend. De geschiedenis van de Franse moderne ceramiek werd al in 1919 tot dezelfde vier namen gereduceerd in een tot een Noors publiek gericht uitgebreid artikel van Mourey. Zie daarvoor de bibliografie.

11 “[...] l’iniquité de nos dédains”, in R. MARX, *La décoration et les industries d’art*, in L.BÉNÉDITE e.a., *Exposition Universelle de 1900. Les Beaux-Arts et les Arts Décoratifs*, Parijs, s.d. [1900], p. 510. Zie ook R.MARX, *La décoration et les industries d’art à l’Exposition Universelle de 1900*, Parijs, 1901, p.100.

12 “Un pot est destiné à recevoir des fleurs. Sans fleurs, il n’est plus rien.” Tenzij, volgens Schlegel, een vaas door haar plastische werking tot de beeldende kunst kan toetreden: “Pour avoir une vie propre, il doit être aussi une sculpture”, geciteerd in Y. BRUNHAMMER en M.-L. PERRIN, *Céramique française contemporaine, sources et courants*, cat. Parijs (Musée des Arts Décoratifs), 1981-1982, p.38.

13 Veel van wat de pioniers hebben bereikt, lijkt voortgezet in een groot deel van de huidige Franse ceramiek. Zie hiervoor bijvoorbeeld de collectie Buéno waarin de nog steeds werkzame invloed van Japan en China een aanzienlijke rol speelt: J. JACQUINOT, *Collection Buéno. Dialogues céramiques*, cat. Duinkerke (Musée d’Art Contemporain), 1995.

14 Bij die gelegenheid werd een gratis gids voor de bezoeker in drie talen uitgegeven. De teksten daarin komen overeen met de tekstpanelen van de twaalf afdelingen en volgen aldus het parcours van de tentoonstelling. Voor de referentie, zie de bibliografie. Ik dank hier Lieven Daenens, de directeur, en Bernadette De Loose, de adjunct. Zij waren zo gul me voor de architectuur en de schikking alle vrijheid te geven.

15 A. HALLAYS, *En flânant à travers l’Exposition de 1900*, vol. I, Parijs, 1901, p.41.

16 F. MATHEY, *La céramique des peintres*, in *Métiers d’Art*, 16-17, 1981, p.110.

17 Voor Rousseau’s activiteit met betrekking tot ceramiek, zie in de bibliografie bij de retrospectieve algemene literatuur onder Weisberg en bij de bibliografie over Bracquemond vooral het deel uit de reeks ‘Les dossiers du Musée d’Orsay’, het artikel van Champien en dat van Schneck.

18 Zo een houding was typisch voor het vroege japonisme. Op de wereldtentoonstelling van 1867 toonde de Parijse edelsmid Alexis Falize, een even fervent aanhanger van de Japanse smaak, een halssnoer en oorkingen waarvan de ronde, vlakke elementen een decor vertoonden in cloisonné-email in een zuiver en vrolijk coloriet. Het decor ging, zoals bij Bracquemond, terug op Japanse grafiek. Voor goede afbeeldingen in kleur, zie K.PURCELL, *Japonisme: From Falize to Fabergé. The Goldsmith and Japan*, cat. Londen (Wartski), 2011, pp.16 en 17. Zie ook p.14 in verband met Japanse houtsneden als bron voor Falize. De letterlijk overgenomen voorstelling van een pikkende hen op een der ronde elementen is eveneens terug te vinden op een der etsplaten gebruikt voor het servies voor Rousseau, afgebeeld in J.-P.BOUILLON, Ch.SHIMIZU en Ph.THIÉBAUT, *Art, industrie et japonisme. Le service “Rousseau”* (reeks *Les dossiers du Musée d’Orsay*), Parijs, 1988, p.23.

19 De nu nog herhaalde bewering als zou Bracquemond in 1856 als eerste kunstenaar Japanse prenten hebben ontdekt,

berust op een vergissing, zie Ch. VAN RAPPARD-BOON, Japonism, the First Years, 1856-1876, in Liber Amicorum Karel G. Boon, Amsterdam, 1974, pp.110-117. Een overzicht van de literatuur over het japonisme, die meestal in de eerste plaats de beeldende kunst behandelt, laat ik hier achterwege. Wel wijs ik op twee in verband met het verdere verloop van mijn tekst interessante studies aangaande de receptie van Japanse ceramiek in de periode van het japonisme: Y.IMAI, Changes in FrenchTaste for Japanese Ceramics, op internet in Japan Review, 16, 2004, pp. 101-127; en Ch. SHIMIZU, Les grès japonais en France à l'époque de Carriès, in S.HADIDA (o.l.v.), Jean Carriès (1855-1894) ou la terre viscérale, cat. Auxerre (Musées d'Art et d'Histoire), 2007, pp.57-60.

20 A. DUBOUCHÉ, La céramique contemporaine à l'exposition universelle de 1878, in L'Art, 20 oktober 1878, p. 57. Ook Chesneau drukt zich op dat zelfde moment vergelijkbaar uit: "c'est de la folie", in E. CHESNEAU, Exposition Universelle. Le Japon à Paris, in Gazette des Beaux-Arts, 1 september 1878, p.388. Enkele jaren eerder reeds noemde Burty het japonisme een "caprice de dilettante blasé", in Ph. BURTY, Japonisme, in La Renaissance Littéraire et Artistique, 27 juli 1872, p.84.

21 R. MARX, Sur le rôle et l'influence des arts de l'extrême-orient et du Japon, in Le Japon Artistique, 36, april, 1891, p. 148. Niet iedereen was het japonisme even genegen. Zo biedt Renoir een voorbeeld van de groeiende afkeer, zie R.L. HERBERT, Nature's Workshop. Renoir's Writing on the Decorative Arts, New Haven-Londen, 2000, p.127.

22 Burty over de Japanse esthetica in Ph. BURTY, Les émaux cloisonnés anciens et modernes, Parijs, 1868, p. 69.

23 De stilistische revolutie ingeleid door het 'Service Rousseau' werd deels voorbereid door Bracquemonds grafisch werk dat deel had aan de Franse avant-garde. In dat verband wijs ik op de stelling van Bouillon, uiteengezet in J.-P. BOUILLON, Remarques sur le Japonisme de Bracquemond, in Y.CHISABURŌ (red.), Japonisme in Art. An International Symposium, Tokyo, 1980, pp.83-108.

24 Anders dan hier het geval is, starten enkele collecties vroege moderne Franse ceramiek bij de invloed van de islamkunst. Zoals andere kunstnijverheden in Frankrijk werd een deel van de ceramiek in de tweede helft van de 19e eeuw inderdaad gedreven door een fascinatie voor islamitische vormgeving. Zie hiervoor D.MÖLLERS, Der islamische Einfluß auf Glas und Keramik im französischen Historismus (reeks Europäische Hochschulschriften. Kunstgeschichte), Frankfurt-am-Main, 1992; en A.HAGEDORN, Auf der Suche nach dem neuen Stil. Der Einfluß der osmanischen Kunst auf die europäische Keramik im 19. Jahrhundert, cat. Bonn (Wissenschaftszentrum), 1998-1999, pp.48-55. Door Hagedorn wordt nadruk gelegd op het voornamelijk kopiërende karakter van de Franse oriëntalistische ceramiek, die geen wezenlijk deel had aan de ontwikkeling van een nieuwe Europese stijl. De meer vrije receptie van de islamitische kunst door Bouvier, Damouse en wellicht ook Bracquemond, die niet worden vernoemd, kan deze visie evenwel nuanceren. Zie hiervoor cat.5-9 en ill.12. Ook in de gedetailleerde studie van Möllers, waarin het kopiërend oriëntalisme wordt uitgebreid tot de associatieve omgang met de Oriënt, wordt niet gewezen op Bouvier, Damouse en Bracquemond. De beweging wordt wel doorgetrokken van de tijdgenoten van Ziegler en Deck tot enkele uitzonderlijke momenten in het oeuvre van art-nouveaustenaars als Gallé, Massier en Dalpayrat. Bouvier, Damouse en Bracquemond komen evenmin ter sprake in R. LABRUSSE e.a., Pours décors? Arts de l'Islam, regards du XIX^e siècle. Collections des Arts Décoratifs, cat. Parijs (Musée des Arts Décoratifs), 2007-2008 en R. LABRUSSE en S. HELLAL, Islamophilies. L'Europe moderne et les arts de l'Islam, cat. Lyon (Musée des Beaux-Arts), 2011. De eerste publicatie vermeldt Deck en diens tijdgenoten naast Massier en Metthey; de tweede gaat in op Deck en Metthey. Beide publicaties wijzen op de deels interpreterende vormgeving van de islamitisch geïnspireerde Franse ceramiek.

25 Over Zieglers historisme, zie in de eerste plaats de uitvoerige studies van Werren, een collectionneur en connaisseur van zijn werk: J.WERREN, Jules Ziegler, Erneuerer des künstlerischen Steinzeugs in Frankreich unter dem Einfluß der rheinischen Renaissance, in Keramos, 185, 2004, pp. 69-100; en J.WERREN, Jules Ziegler, peintre – céramiste – photographe, Le Mans, 2010.

26 Zie ill.8. Voor meer afbeeldingen van schotels van Avisseau en zijn volgelingen, zie o.a. D. OGER e.a., Un bestiaire fantastique. Avisseau et la faïence de Tours (1840-1910), cat. Tours (Musée des Beaux-Arts), 2002-2003; Limoges (Musée National Adrien Dubouché), 2003, passim. Voor voorbeelden van asymmetrische trompe-l'oeils en naturalistische vazen, zie de afbeeldingen op resp. pp. 126 e.v., 181 en 183. Voor een voorbeeld van een vrijstaande sculptuur van Avisseau, zie o.a. p.187. Zie verder over de Palissysten M.P.KATZ en R.LEHR, Palissy Ware. Nineteenth-Century French Ceramists from Avisseau to Renoulet, Londen, 1996; L.N. AMICO, À la recherche du paradis terrestre. Bernard Palissy et ses continuateurs, Parijs, 1996, pp.186-217; en Ch.VIENNET, Bernard Palissy et ses suivants du XVI^e siècle à nos jours. Hymne à la nature, Parijs, 2010, pp.154-219.

27 Als Avisseau en zijn school dan toch als vaders van de moderne ceramiek moeten gelden, dan zouden niet de

door een accentloze nevenschikking gekenmerkte schotels en borden maar eerder de uitzonderlijke barokke vazen dit kunnen legitimeren door een zekere verwantschap met de art nouveau van vooral Lachenal. Zie bijvoorbeeld vaasvormen samengesteld uit bladeren, afgebeeld in D. OGER e.a., op.cit. (noot 26), p.181 en de vaas in de vorm van een kikker, zoals eveneens voorkomend bij Lachenal, op p.183. Maar zelfs in dat geval blijft de natuurgetrouwheid, en aldus het gebrek aan stileren en synthese, een fundamenteel bezwaar tegen die stelling. Avisseau en de Palissystemen worden toch probleemloos bij de vroege modernen geklasseerd door Heuser in H.-J. HEUSER, *Französische Keramik zwischen 1850 und 1910. Sammlung Maria und Hans-Jürgen Heuser, Hamburg, cat. Keulen (Kunstgewerbemuseum), 1974; Hannover (Kestner-Museum), 1974; Darmstadt (Hessisches Landesmuseum), 1974-1975*, pp. 58-67. Zie ook voor een zelfde standpunt als Heuser M. WASCHEK, *Avisseau, le mythe de Palissy et la naissance de la céramique artistique moderne*, in D. OGER e.a., op.cit. (noot 26), vooral pp.23-24.

28 W. HALÉN, Christopher Dresser, Oxford, 1990, pp.119-120.

29 Zie ill.9. Voor meer delen van Colemans 'Naturalist Service', waaronder een bord waarop een compositie met een kreeft, te vergelijken met cat.2, zie Ch. SPENCER en M. BATTERSBY, *The Aesthetic Movement, 1869-1890*, cat. Londen (Camden Arts Centre), 1973, nr. 64. Bracquemonds invloed op het 'Naturalist Service' wordt terloops aangestipt in P. ATTERBURY en M. BATKIN, *The Dictionary of Minton, Woodbridge, 1990*, herziene uitg. 1998, p. 261, maar niet vermeld in een paragraaf gewijd aan Franse invloed op Minton op pp. 89-90. Een afbeelding van een bord uit het 'Naturalist Service' staat op p.140. Verder wordt die invloed – zij het alweer terloops – vermeld in M. DONNELLY en B.D. COLEMAN, *The Colemans and Minton's Art Pottery Studio, in The Decorative Arts Society, 1850 to the Present. Journal*, 30, 2006, p.47. Voor een afbeelding van het Engelse servies, zie p.46. In de literatuur over Bracquemond daarentegen blijft de invloed op Coleman onvermeld. Ook Wedgwood bracht in het begin van de jaren zeventig een op Bracquemonds composities geïnspireerd servies uit, ontworpen door de ingeweken Fransman Pierre Mallet en Goutard Léonce. Zie daarover A. SCOTT ANDERSON, *Pierre Mallet (1836-1898), Pioneer of French Aesthetic Ceramics in England, in The Decorative Arts Society, 1850 to the Present. Journal*, 23, 1999, p.89. De motieven zijn daar echter weergegeven met diepte en schaduw en hun combinaties missen de gedurfde onlogica van Bracquemond. In diezelfde tijd nam Wedgwood ook de techniek van Bracquemond over: van 1873 dateert een servies waarop gedrukte en met de hand ingekleurde motieven, ontleend aan de Mangwa van Hokusai. Voor een afbeelding van een plaat uit de Mangwa en een schotel uit het servies, zie E. ASLIN, *Japanese Influence on Nineteenth-Century Decorative Arts*, in S.M. WRIGHT (red.), *The Decorative Arts in the Victorian Period*, Londen, 1989, pl. XXXI.

30 E. CHESNEAU, op.cit. (noot 20), p.388.

31 Zo valt het op dat in de catalogus van een belangrijke contemporaine manifestatie van de Franse avant-gardistische ceramiek onverbloemd melding bleef gemaakt van Perzische en Japanse decors en van vormen in Pompeïaanse en Louis XV-stijl: zie de lijst werken van Dammouse in L. DE FOURCAUD e.a., *First Exhibition of French Artists in Decorative Art*, cat. Londen (The Grafton Galleries), 1893, p.23.

32 Zie de afbeelding van het servies in V. CHAMPIER, *Les industries d'art à l'exposition universelle de 1889*, vol.I, Parijs, 1889, pl. z.nr., mei, fasc.1.

33 Voor een voorbeeld van een dergelijk ontwerp voor Rousseau, zie het in de jaren zeventig door Henri Lambert ontworpen bord, afgebeeld in G.P. WEISBERG, *Japonisme in French Ceramic Decoration. Part I: the Pieces for E. Rousseau*, Paris, in *The Connoisseur*, 737, 1973, p.211. Voor werk voor Vieillard, zie de aan Eugène Millet toegeschreven schotels afgebeeld in J. DU PASQUIER, J. Vieillard & Cie. *Eclecticisme et Japonisme. Catalogue des céramiques et des dessins*, cat. Bordeaux (Musée des Arts Décoratifs), 1986, pp. 8 en 60 ; en het bord uit de reeks 'Oiseaux Aquatiques' afgebeeld in het aan japonistische borden gewijd artikel L.D'ALBIS, *Les débuts du japonisme céramique en France de Bracquemond à Chaplet*, in *Sèvres. Revue de la Société des Amis du Musée National de Céramique*, 7, 1998, p.17. Voor duidelijke voorbeelden van het late doorwerken van het 'Service Rousseau' en van het voortduren van de citerende en anecdotische, toen voorbijgestreefde fase van het japonisme in Frankrijk, zie de serviezen uitgegeven door Le Grand Dépôt E. Bourgeois, afgebeeld in an., *La Céramique Moderne par Le Grand Dépôt*, Parijs, 1891, zie vooral pl. 14 voor 'Rocaille', een naturalistische versie van het 'Service Rousseau', en pl.23 voor 'Papillons & Fleurs', een versie met rode rand. Na 1900 werd door dezelfde firma slechts sporadisch serviesgoed met japonaiserie-versiering aangeboden, zie an., *Le Grand Dépôt E. Bourgeois [...] Porcelaines – Faïences – Cristaux – Céramique*, Parijs, s.d. [1906?], pl.14. Nog later bleven serviezen in de trant van het 'Service Rousseau' op de markt gebracht door het Maison Rouard, zo het 'Service des Grands Oiseaux', zie. V. AYROLES, *De l'art nouveau à l'art déco. La maison Rouard*, in *L'Objet d'Art-L'Estampille*, 308, 1996, p.56.

34 Zie É. BAYARD, *Le style moderne (reeks L'art de reconnaître les styles)*, Parijs, 1922, p.310.

35 Als schilder werkte Bouvier conservatief, en het is dan ook logisch dat Fantin-Latour hem niet opnam in het befaamde groepsportret uit 1870, 'Un atelier aux Batignolles', waarop hun progressieve vrienden, geschaard rond Manet, staan afgebeeld. Als progressief ceramist blijkt hij wel aanwezig, zij het onrechtstreeks: op een tafel naast de geportretteerden staat een vaas van zijn hand. Zie G.P.WEISBERG, *Fantin-Latour and Still Life Symbolism in Un Atelier aux Batignolles*, in *Gazette des Beaux-Arts*, december, 1977, pp.205-215. Weisberg wijst erop dat Astruc, een der geportretteerden, Bouviers schilderkunst wel zeer lovend becommentarieerde, maar hij stipt het feit van diens afwezigheid in de groep niet aan. De vaas die Fantin-Latour afbeeldde, werd hetzelfde jaar ook afgebeeld door Bazille, een der geportretteerden op het groepsportret: zie 'Négresse aux pivoinés', 1870, olie op doek, Musée Fabre, Montpellier, cat.60 in M.SCHULMAN, *Frédéric Bazille, 1841-1870. Catalogue raisonné. Peintures – Dessins, pastels, aquarelles. Sa vie, son œuvre, sa correspondance*, Parijs, 1995, afgebeeld op p.212.

36 Beiden ontbreken zo goed als steeds in overzichten van vrouwelijke kunstenaars, zelfs in de meer gespecialiseerde studie van I. ANSCOMBE, *A Woman's Touch. Women in Design from 1860 to the Present Day*, Londen 1984, waarin nochtans françaises zijn opgenomen. Over Escallier is er geen monografische literatuur voorhanden. Zie voor haar de bijdrage door Bumpus in D.GAZE (red.), *Dictionary of Women Artists*, vol.I, Londen-Chicago, 1997, pp.501- 503, een uitzondering op de regel. Zie ook É.HARDOUIN-FUGIER en É.GRAFE, *Les peintres de fleurs en France de Redouté à Redon*, Parijs, 1992, vooral pp. 183-184. Voor Moreau-Nélaton, zie É.MOREAU-NÉLATON, *Camille Moreau, peintre et céramiste*, Parijs, 1899; G.P.WEISBERG, *Les albums Ukiyo-e de Camille Moreau. Sources nouvelles pour le "Japonisme"*, in *Nouvelles de l'Estampe*, 23, 1975, pp. 18-21; en X.DE MASSARY, *Camille Moreau, une femme peintre et céramiste au XIXe siècle*, in *Mémoires de la Fédération des Sociétés d'Histoire et d'Archéologie de l'Aisne*, XVIII, 1998, pp.147-165; zie verder voor een studie van Weisberg in onze bibliografie onder Dammouse.

37 A.DUBOUCHE, *Poteries décoratives*, in V.DE LUYNES (red.), *Exposition Universelle Internationale de 1878 à Paris. Groupe III. Classe 20. Rapport sur la céramique*, Parijs, 1882, resp. pp.121 en 116.

38 De positie van de vrouwen bij Doulton was uitzonderlijk. In de regel werkten de schilders op faïence in Engeland anoniem en werden ze tegenover hun mannelijke collega's vernederend behandeld. Meer hierover in A. CALLEN, *Angel in the Studio*, Londen, 1979, 2de uitgave: *Women in the Arts & Crafts Movement 1870-1914*, Londen, 1980, pp 52-54; en in Ch. BUCKLERS, *Potters and Paintresses. Women Designers in the Pottery Industry, 1870-1955*, Londen, 1990, pp. 21-25 en 50-69. In de jaren zeventig keerde in Engeland het tij voor de vrouwen. Op de vanaf 1876 door de galerie Howell and James te Londen ingerichte jaarlijkse tentoonstellingen voor ceramiekschilders waren vooral vrouwen, professionelen en amateurs, vertegenwoordigd. Onder hen veel schilders van bij Doulton. Ook Camille Moreau toonde er werk. Zie hiervoor M.HASLAM, *English Art Pottery 1865-1915*, s.l., 1975, pp.13, 61-64.

39 Respectievelijk A.DUBOUCHE, *Exposition de l'Union Centrale. Industrie Moderne. Céramique*, in *Gazette des Beaux-Arts*, oktober, 1874, p.310; en A.R. DE LIESVILLE, *Exposition universelle de 1878. Les industries d'art. La céramique et la verrerie au Champ-de-Mars*, Parijs, 1879, p.17. Deck zelf trok die status niet in twiifel. Een Amerikaanse verslaggever citeerde hem als volgt: "I am the greatest inventor of color in the world. Not the Japanese, not the Indians of the Orient, not Bernard Palissy himself, or any of the ceramic colorers of the Italian Renaissance, or of modern times, have succeeded so well in color as I have.", in M.B. WRIGHT, *Deck Faïence*, in *The Art Amateur*, oktober, 1881, p. 100.

40 Na zijn successen op de internationale tentoonstellingen te Londen in 1862 en Parijs in 1867 had Deck veel Engelse cliënten, waaronder de eigenaar van Minton, zie B.BUMPUS, *Théodore Deck Céramiste*, cat. Londen (H.Blairman & Sons), 2000, pp.13-14. Zie ook M.P.LEVY, *Furniture and Works of Art*, cat. Londen (H.Blairman & Sons, Pavilion of Art and Design), 2012 e.a., nr.9, voor een sierbord van Minton uit 1872 dat in verband wordt gezien met Deck. Ook door andere Engelse manufacturen werd door hem beïnvloed werk op de markt gebracht. Het South Kensington Museum, het huidige Victoria and Albert Museum, verwierf niet minder dan dertig werken van zijn hand, telkens kort na hun ontstaan. En een bord van hem had een ereplaats in het huis van lord Leighton aan Holland Park in Kensington, zie Ch. GERE, *Artistic Circles. Design & Decoration in the Aesthetic Movement*, Londen, 2010, p.145.

41 Tekenend in dit opzicht is een gebeurtenis tijdens de voorbereiding van de wereldtentoonstelling van 1878: na een discussie over de plaats van door bekende salonschilders gedecoreerde borden van Deck kozen de curatoren voor de afdeling ceramiek en niet voor de afdeling schone kunsten, zie B.BUMPUS, op.cit. (noot 40), p.22.

42 Zie hiervoor [É.] GERSPACH, *Théodore Deck et son influence sur la céramique moderne*, in *Revue des Arts Décoratifs*, vol. XI, 1890-1891, pp.353-358, waarin Decks belang voor de technische vernieuwingen binnen de porseleinmanufactuur van Sèvres wordt beschreven.

43 Zie een afbeelding in A. COONEY FRELINGHUYSEN, *Aesthetic Forms in Ceramics and Glass*, in D. BOLGER

BURKE e.a., *In Pursuit of Beauty. Americans and the Aesthetic Movement*, cat. New York (The Metropolitan Museum of Art), 1986-1987, p. 219. De overeenkomst met Deck bleef bij mijn weten ook na deze publicatie onopgemerkt.

44 A. LEISTIKOW-DUCHARDT, *Die Entwicklung eines neuen Stiles im Porzellan. Eine Betrachtung über die neuzeitliche Porzellankunst in Europa seit 1860*, Heidelberg, 1957, pp. 86-87. Leistikow-Duchardt situeert de reis naar Parijs in 1885. Behalve Deck en Bracquemond ziet ze Dammouse als belangrijk voor de decoratiemethode die later te Kopenhagen werd toegepast. Ook Mundt denkt aan Dammouse als een impuls voor het ontstaan van de Kopenhaagse stijl, zie F.H.HOFMANN (red.), *Das Porzellan der europäischen Manufakturen* (reeks Propyläen Kunstgeschichte), Frankfurt-Berlijn-Wenen, 1980, pp.247 en 328, en A.FAY-HALLÉ en B.MUNDT, *La porcelaine européenne au XIXe siècle*, Fribourg, 1983, pp.249-250. Franse beïnvloeding naar aanleiding van bezoeken aan Parijs werd reeds geopperd in X. ROSTOCK, *Den Kongelige Porcelainsfabrik og Fajancefabriken Aluminia før og nu*, Kopenhagen, 1938, pp. 53-54. Verder vond ik in de literatuur over Denemarken weinig melding van concrete beïnvloeding.

45 Zie meer hierover in D.HELSTED, Arnold Krog and the Porcelain, in B.L.GRANDJEAN e.a., *The Royal Copenhagen Porcelain Manufactory, 1775-1975*, Kopenhagen, 1975, pp. 47-49. Voor een beschrijving van het Kopenhaagse japonistische milieu dat volledig op het Parijse was geënt, zie M.BODELSEN, *Sèvres-Copenhagen. Crystal Glazes and Stoneware at the Turn of the Century*, in idem, pp.62-64. Zie ook aldaar betreffende de gelijktijdige invloed van Sèvres op het monochrome Kopenhaagse porselein, p.64.

46 Als bewijs hiervoor volstaat de mooie vaas uit 1887 gedecoreerd door Krog met vissen in een net voor een landschap, afgebeeld in D.HELSTED, op.cit. (noot 45), p.39.

47 Zie bijvoorbeeld de afbeelding in E. GARNIER, *Exposition Universelle de 1889: La céramique. La porcelaine*, in *Gazette des Beaux-Arts*, september, 1889, p. 341.

48 De twee citaten komen uit A.MARC, *La céramique française*, in *L'Exposition de Paris*, 28, 1878, p.219.

49 E.S. [FSOULIER], *La Porcelaine. La manufacture de Sèvres et les fabriques particulières*, in *L'Exposition de Paris*, 17, 1878, p.134.

50 A.MARC, op.cit. (noot 48), p.219.

51 A.MARC, *La céramique française*, in *L'Exposition de Paris*, 29, 1878, p.227.

52 "Ici [d.i. in de toegepaste kunsten] la rupture de la tradition a été empêchée par les Gallé, les Dammouse, les Chaplet", in R.MARX, *Les Salons de 1903*, in *Revue Universelle*, 1 juni 1903, p.283.

53 Zo wordt Chaplets eigen atelier niet genoemd in de tentoonstellingscatalogus die overigens als een pionierswerk mag gelden : J. en L.D'ALBIS, J.-P.BOUILLON en C.ROMANET, *Céramique impressionniste. L'atelier Haviland de Paris-Auteuil, 1873-1882*, cat. Parijs (Ancien Hôtel des Archevêques de Sens), 1974-1975; noch in L.D'ALBIS, *Céramique impressionniste*, cat. Chatou (Musée Fournaise), 2001.

54 Voor Haviland zie in de bibliografie bij de retrospectieve algemene literatuur onder L. d'Albis, naast alle titels aangaande Chaplet en Auteuil, en aangaande Bracquemond onder Ayroles en Bouillon. Zie verder vooral J.D'ALBIS, *Histoire de la fabrique Haviland de 1842 à 1925*, in *Bulletin de la Société Archéologique et Historique du Limousin*, vol.XCVI, 1969, pp.193-225; J. D'ALBIS en C.ROMANET, *La porcelaine de Limoges*, Parijs, 1980, pp. 134-143; N.VALIÈRE, *Un Américain à Limoges, Charles Edward Haviland (1839-1921)*, porcelainier, Tulle, 1992; Ch.MESLIN-PERRIER (o.l.v.), *Chefs-d'œuvre de la porcelaine de Limoges*, cat. Parijs (Musée du Luxembourg), 1996, pp.205-223; Ch.MESLIN-PERRIER en M.SEGONDS-PERRIER, *Limoges, deux siècles de porcelaine*, Parijs, 2002, pp.203-217; en N.MARITCH-HAVILAND en C.DE LÉOBARDY, *Lalique – Haviland – Burty. Portraits de famille*, Limoges, 2009.

55 Uit een brief door Charles Haviland van september 1876, geciteerd in L.D'ALBIS, op.cit. (noot 53), p.24.

56 Meerdere auteurs wezen op de inaccurate terminologie. Voor een uitgebreider onderzoek van de term in ceramiek en schilderkunst, zie A.GAY-MAZUEL, *L'impressionnisme en céramique*, in A.GAY-MAZUEL, L.D'ALBIS e.a., *Émaux atmosphériques. La céramique "impressionniste"*, cat. Rouen (Musée de la Céramique), 2010, pp.17-35.

57 D. ROUART en D. WILDENSTEIN, *Édouard Manet. Catalogue raisonné*, vol. I : *Peintures*, Lausanne-Parijs, 1975, nr. 384, 385 en 386. De typische penseelvoering kwam al voor in 1876, zie nr. 251.

58 Uit een brief door een vertegenwoordiger aan Charles Haviland van oktober 1879, geciteerd in L.D'ALBIS, op.cit. (noot 53), p.36.

59 É.BERGERAT, *Bracquemond*, in *Galerie Contemporaine, Littéraire, Artistique*, 1e serie, 1878 (1^e sem.), z.p. Dubouché is dezelfde mening toegedaan : doelend op Landeneher, Delaplanche en Aubé, stelt hij naar aanleiding van de

wereldtentoonstelling van 1878 dat “il y a telles de ces terres cuites qui prendront place un jour dans les collections des plus fins amateurs et aussi dans nos grands musées”, in A.DUBOUCHÉ, op.cit. (noot 37), p.134.

60 Op de Parijse wereldtentoonstelling van 1889 was barbotine niet meer aan de orde, zie E. GARNIER, Exposition Universelle de 1889. Les industries d'art. La céramique architecturale et décorative. La faïence, le grès, le verre, la mosaïque, in Gazette des Beaux-Arts, 1889 (2e sem.), p. 568 : “C'est avec plaisir que nous avons constaté la disparition presque complète de ces décorations fausses et prétentieuses obtenues à l'aide des barbotines colorées qui avaient pris une si grande extension il y a quelques années, mais dont le bon goût du public a su faire justice”. Garnier erkent wel de kwaliteiten van de techniek die naar voren kunnen komen indien de uitvoering in handen is van een kunstenaar. Ook de ceramist Loebnitz wijst als rapporteur van de jury bij de tentoonstelling van 1889 op de toenmalige afkeer van barbotine, dat te commercieel was gebruikt. En ook hij betoogt dat “si la barbotine avait toujours été traitée par des artistes tels que Chaplet, elle serait encore aujourd'hui un des procédés les plus intéressants de la faïence décorative”, in J.LOEBNITZ, Classe 20. Céramique, in A.PICARD (red.), Exposition Universelle Internationale de 1889 à Paris. Rapports du jury international, vol. IV, Parijs, 1891, p.215. Maar zelfs tijdens de bloeitijd van barbotine was niet iedereen voor de nieuwe esthetiek gewonnen. Zo was er de spottende kritiek van de Duitser Schmidt naar aanleiding van de wereldtentoonstelling van 1878. Ook het werk voor Haviland, inclusief dat van Aubé, wordt door hem slordigheid en vormloosheid verweten. Wel looft hij de poging tot innovatie. Zie A. SCHMIDT, Die Keramik auf der Pariser Weltausstellung 1878, Berlijn, s.d. [1879], pp. 65-68.

61 In de historisch belangrijke reeks cilindervormige vazen die Krog ontwierp voor de koninklijke porseleinmanufaktur van Kopenhagen vanaf 1885 lijkt soms een echo te weerklinken van Auteuil. Niet de aldaar toegepaste techniek maar de aldaar gebruikte typische vorm, de zgn. 'billette', en de doorgedreven japonistische composities en motieven kunnen een aanzet hebben gegeven. Men denke aan het bijzonder mooie decor met eenden in een vijver door Bracquemond. Zie voor een goede afbeelding A.GAY-MAZUEL, L.D'ALBIS e.a., op.cit. (noot 56), p.120. Ik noteer deze veronderstelling voorzichtig want ik kan ze niet met feiten ondersteunen.

62 Zie M. EIDELBERG, Art Pottery, in R.J. CLARK (o.l.v.), The Arts and Crafts Movement in America 1876-1916, cat. Princeton (The Art Museum), 1972, e.a., pp. 119-128, waarin naast Rookwood de ceramiek met barbotine van Thomas J. Wheatley, Charles Volkmar en Hugh Robertson wordt besproken.

63 Zo in M. EIDELBERG, op.cit. (noot 62), p.123.

64 Relativering en humor isoleren Gallé in de Franse ceramiek. In de gelijktijdige Engelse ceramiek is voor die kwaliteiten veel meer plaats. Ze worden zelfs als typerend beschreven in S.SOLICARI, Ceramics, in S. CALLOWAY en L. FEDERLE ORR (o.l.v.), The Cult of Beauty. The Aesthetic Movement 1860-1900, cat. Londen (Victoria and Albert Museum), 2011; Parijs (Musée d'Orsay), 2011-2012; San Francisco (de Young Museum), 2011, pp.148-151.

65 R. MARX, L'art social, Parijs, 1913, p.122. Zie voor de positieve visie van Marx ook p.123.

66 Zie A.DUBOUCHÉ, op.cit. (noot 37), p.109; P.ÀRÈNE, Union Centrale des Arts Décoratifs. 8^e Exposition. La céramique (3^e groupe). Rapport, in Revue des Arts Décoratifs, januari, 1885, pp. 176-177 ; en J. LOEBNITZ, op.cit. (noot 60), p.234 voor positieve benaderingen, geuit in 1878, 1885 en 1889. De desinteresse die daarna inzette, zou nog lange tijd voortduren. Zo was Gallé slechts met een enkel stuk vertegenwoordigd in de belangrijke collectie Heuser die representatief blijft voor onze huidige visie. Voor Heuser, zie onze noot 27.

67 Voor dergelijke siermotieven uit 'Modern Ornamentation', door Dresser gepubliceerd in 1886, zie W. HALÉN, op.cit. (noot 28), pp.108 en 121, waarop illustraties van ontwerpen voor respectievelijk Watcombe Terracotta en Minton. Hetzelfde kan gezegd van de producten van de stilistisch verwante latere Commondale Pottery.

68 Zie Ch. GRAY, Sculpture and Ceramics of Paul Gauguin, Baltimore, 1963, p. 10. Gray spreekt van een impuls voor Haviland. Nog duidelijker daarover is B.MUNDT, Historismus. Kunstgewerbe zwischen Biedermeier und Jugendstil, München, 1981, p.201. Mundt is trouwens van oordeel dat de productie van Doulton en die van Haviland dicht bij elkaar staan. Feit is alvast dat in de eerste jaren van de activiteit van het atelier van Haviland in de rue Blomet een belangstelling in Frankrijk voor het steengoed van Doulton bestond. Zie bijvoorbeeld de plaat hors texte, waarop gres van Doulton uit het Musée des Arts Décoratifs in Parijs, in Revue des Arts Décoratifs, vol. IV, 1883-1884, tussen pp. 12 en 13; of het commentaar in het juryrapport bij de tentoonstelling van de Union Centrale des Arts Décoratifs in 1884, in P.ÀRÈNE, op.cit. (noot 66), p.175, waar het initiatief van Haviland wordt gezien als het enige Franse antwoord op het Engelse voorbeeld. Het steengoed van Doulton had al lang indruk op de Fransen gemaakt, zie H.HAVARD, Kunst en Kunstnijverheid op de Parijsche tentoonstelling van 1878. Historisch-critisch overzicht, 's Gravenhage, 1880, p.40; en A.DUBOUCHÉ, op.cit. (noot 37), p.96. En het gold nog als na te volgen voorbeeld tot bij de aanvang van de

activiteit van het atelier in de rue Blomet, zie bijvoorbeeld G.THIERRY, Exposition Universelle Internationale de 1883 à Amsterdam. Rapport du jury international. Groupe III, classe XXIX. La céramique, Parijs, 1884, p.92.

69 Léon Arnoux is artistiek leider bij Minton vanaf 1849. Albert-Ernest Carrier-Belleuse werkt vooral voor Minton vanaf 1850. Émile Lessore werkt vooral voor Wedgwood vanaf 1860. Louis- Marc- Emmanuel Solon werkt voor Minton vanaf 1870. Voor Pierre Mallet zie onze noot 29. In die periode werd in Frankrijk de Franse aanwezigheid in Engelse bedrijven gezien als de oorzaak van de artistieke bloei van de Engelse ceramiek, zie hiervoor an., Lettres d'Angleterre. La poterie de Lambeth, in Revue des Arts Décoratifs, vol. V, 1884-1885, p. 18, waarin die mening wordt aangevochten. Later is de samenwerking van Fransen met Engelse bedrijven eerder occasioneel. Contacten zijn er dan met Léon Victor Solon, Thérèse Lessore, Marcel Goupy en Paul Follot.

70 Voor een afbeelding van een op Cazin geënte vaas door Kettle uit 1875, zie M.HASLAM, op.cit. (noot 38), p.120, fig.18. Zie ook p.121 voor een kom vergelijkbaar met onze Cazin, cat.13. Haslam wijst op die invloed op p.8.

71 Zie D.EYLES, The Doulton Lambeth Wares, Londen, 1975, p.92.

72 Mijn vermoeden wordt versterkt door de opmerkelijke stilistische verwantschap in vorm en decor tussen cat.12 uit 1872 en een met zoutglazuur bedekte kan uit de ateliers te Lambeth van rond 1866. De kleurstelling ervan is bovendien identiek aan die van de twee kommetjes in onze collectie. Zie voor de kan D.EYLES, op.cit. (noot 71), ill.10.

73 Zie de afbeeldingen van ceramiek met bijhorende sokkels in H.HAVARD, L'art dans la maison (reeks Grammaire de l'ameublement), Parijs, 1884, p.209 en pl.XV. De stijl van de sokkels is die zoals gebruikelijk in de jaren zeventig bij firma's als Viardot, L'Escalier de Cristal of Christofle. Misschien werden de sokkels geleverd door het Maison Myrtil-Dennery te Parijs, zie de afbeelding van meubeltjes van Myrtil-Dennery in R.PAVONI, La casa dell'ottocento. Moda e sentimento dell'abitare, Turijn, 1992, p.53.

74 Volgens een brief van Chaplet aan Marx uit 1901 heeft Aubé ook gewerkt in het atelier in de rue Blomet, zie de gepubliceerde brief in J. en L.D'ALBIS en C.ROMANET, Ernest Chaplet, 1835-1909, cat. Parijs (Musée des Arts Décoratifs), 1976, p.82. Mij is geen werk van Aubé uit het atelier bekend. De vazen die ik zag, versierd met putti in Aubé's stijl, droegen niet zijn signatuur.

75 Gauguin bekleedt door zijn samenwerking met Chaplet een belangrijke plaats in de geschiedenis van de Franse ceramiek: zijn oeuvre is groots door een gelukkig samengaan van zijn instinctieve boetseerwerk en ongeremde fantasie met de al even 'wilde' en somptueuze glazuren van Chaplet. Die samenwerking vormt door de zeldzame expressiviteit echter geen schakel in de evolutie. Alleen Hansen Jacobsen, die verder in dit overzicht nog aan bod zal komen, benadert zijn vrijheid van uitdrukking. Voor de ceramiek van Gauguin, zie o.a. Ch.GRAY, op.cit. (noot 68); M.BODELSEN, Gauguin's Ceramics. A Study in the Development of his Art, Londen, 1964; H.HIROTA, La sculpture en céramique de Gauguin: sources et significations, in Histoire de l'Art, 15, 1991, pp.43-60; A.-B.FONSMARK, Gauguin Ceramics. Ny Carlsberg Glyptotek, Kopenhagen, 1996; L.MADELINE, Ultra sauvage, Gauguin sculpteur, Parijs, 2002; C.ANDRÉANI, Les céramiques de Gauguin, Parijs, 2003; A.G.LEDUC, Résolument moderne, Gauguin céramiste, Campagnan, 2004; en L.MADELINE, Gauguin, somptueux céramiste, in O.LE BIHAN (o.l.v.), Céramique d'artiste. Derain, Dufy, Matisse, Miró, Picasso..., cat. Troyes (Musée d'Art Moderne), 2012, pp.35-41. Zie verder voor de band met Carriès en Aubé, onze noten 104 en 698.

76 M. BODELSEN, The Missing Link in Gauguin's Cloisonism, in Gazette des Beaux-Arts, mei-juni, 1959, pp. 329-341. Zie ook M. BODELSEN, op.cit. (noot 75), p. 50 ev. Zie ook p.191 ev. voor de minder aanwijsbare invloed van de ceramiek op Gauguin's kleurbehandeling. De theorie van Bodelsen wordt tot op vandaag overgenomen. Als illustrators noemt Bodelsen Caldecott en Greenaway, waarbij ook Crane kan worden gevoegd. Huysmans schreef reeds in 1883 over het belang van de Japanse prentkunst op de drie Engelse illustrators, in J.K.HUYSMANS, Œuvres complètes, vol. VI, Parijs, 1929, pp. 219, 222 en 231. Naast hen kan met evenveel recht Grasset worden geplaatst. Het boekenslag en bepaalde illustraties van zijn in 1883 te Parijs uitgegeven 'Histoire des quatre fils Aymon' staan even dicht bij de cloisonnistische decors uit het atelier van de rue Blomet. Toch wordt Grasset in dit verband steeds over het hoofd gezien.

77 In de literatuur wordt aan deze mogelijkheid voorbijgegaan. De stijlovereenkomst is nochtans frappant: zo staat dicht bij het werk van Tissot een vaas gedecoreerd door Jean-Désiré Ringel d'Illzach en gedateerd 1883, afgebeeld in J. en L. D'ALBIS en C.ROMANET, op.cit. (noot 74), p.35, ill.35. Ze is te vergelijken met de bronzen vaas in het Musée des Arts Décoratifs, afgebeeld in J.RUTHERFORD, Tissot's Cloisonné Enamels, in K.MATYJASZKIEWICZ (red.), James Tissot, Oxford, 1984, p.83. Zie verder onze noot 704.

78 Voor een illustratie, zie L. SEISBØLL, Keramisk Kunst. Dansk Kunstnerkeramik gennem 100 år, cat. Odense (Brandts Klædefabrik), 1991, p. 24. Vergelijk bijvoorbeeld met een vaas met een decor van Ringel d'Illzach uit 1883,

afgebeeld in J. en L. D'ALBIS en C.ROMANET, op.cit. (noot 74), p. 35, ill. 35.

79 Het eerste ceramische werk van Joakim Skovgaard uit 1884 was een kopie van een Grieks werk. Voor een afbeelding, zie L. DYBDAHL, *Dansk Keramik 1850-1997*, cat. Lyngby (Sophienholm), 1997, p.20. Imitaties van antieke Griekse ceramiek waren populair in de Deense 19e eeuw. De Italiaanse sgraffito-techniek werd in de Deense ceramiek ingevoerd door Vilhelm Klein en Andreas Clemmensen.

80 Cf. Arène over het steengoedatelier van Haviland in P. ARÈNE, op.cit. (noot 66), p.175: “Ses grands vases, ses jardinières, d’un ton harmonieux et sévère [...] sont des pièces de premier ordre, aussi parfaites comme fabrication qu’intéressantes et nouvelles au point de vue esthétique.”

81 Ch. HAVILAND, *Les manufactures nationales et les arts du mobilier*, Parijs, 1884, geciteerd in E. GARNIER, 8^e Exposition de l’Union Centrale des Arts Décoratifs. La céramique et la verrerie modernes, in *Gazette des Beaux-Arts*, januari, 1885, p. 28. Garnier is ervan overtuigd dat de ceramiekindustrie dat ideaal niet zal kunnen realiseren.

82 “Il [d.i. Albert Dammouse] est notre espoir, il est l’avenir”, in A. DUBOUCHÉ, *La céramique contemporaine à l’exposition de l’Union Centrale des Beaux-Arts*, in *L’Art*, oktober, 1876, p. 54.

83 Zie het servies ‘*Flours et rubans*’, ontworpen in 1879 (cat. 5 tot 8). Tschudi Madsen was de eerste om op de vroege art nouveau in het servies te wijzen. Hij dateert het echter fout 1867, zie S.TSCHUDI MADSEN, *Sources of Art Nouveau*, Oslo, 1956, heruitg., New York, 1976, p. 174. De zweepslaglijn bij Bracquemond is vroeger dan die bij Mackmurdo (idem, pp. 158 en 276), maar later dan die bij Crane in bijvoorbeeld het behangselpapier ‘*The House that Jack built*’ uit 1875 (idem, p. 149). Bij Crane evenwel wordt de lijn systematisch toegepast en is ze minder beweeglijk. Zie meer hierover in de notitie bij cat.5 tot 8 en de bijhorende noten. Vroeger dan Bracquemond, maar minder verregaand, kwam ook Dammouse tot een dergelijke lijnvoering, zie onze ill.12. Waarschijnlijk zijn beide momenten grotendeels terug te voeren op kennis van islamitische kunst.

84 A.THIBAUDET en R.DUMESNIL (red.), G. FLAUBERT, *Œuvres*, vol. II, Parijs, 1952, resp. pp. 226 en 178. Het betreffende fabriek wordt gesitueerd vlakbij dat van Lebeuf et Milliet te Creil, waar vanaf 1866 Bracquemonds ‘*Service Rousseau*’ werd vervaardigd, cf. p.223.

85 In navolging van de Europeanen weten in diezelfde periode ook enkele Japanse ceramisten zoals Takemoto Hayati in Tokio gelijkaardige glazuren te bereiken.

86 Men veronderstelt invloed van Chaplet op de in 1888 tentoongestelde ‘*porcelaines flammées*’ van de koninklijke porseleinmanufactuur van Kopenhagen. Zo bijvoorbeeld in P.ATTERBURY (red.), *The History of Porcelain*, Londen, s.d., vertaling Parijs, 1984, p. 197. De invloed uitgegaan van de publicatie van een technisch rapport door Sèvres in 1888 moet echter reëler zijn geweest.

87 Meer hierover in J. en L. D'ALBIS en C.ROMANET, op.cit. (noot 74), pp. 55-62.

88 [J.] BALMONT, *La céramique à l'exposition. Flambés et pâtes colorées*, in *Revue de l'Exposition Universelle de 1889*, vol. II, 1889, p. 362. Een zelfde oordeel is te lezen in E. GARNIER, op.cit. (noot 47), p. 341.

89 Ik neem aan dat het om geel ging, wat indruist tegen de opmerking in L.ROGER-MILÈS (inleid.), *Exposition d'œuvres du potier E.Chaplet. Porcelaines d'art de grand feu*, cat. Parijs (Galerie Georges Petit), 1903, p.5: “Ses recherches sur les émaux blancs sont la cause de son infirmité.” Wit komt immers reeds voor in werk van 1890.

90 J.COPEAU, *Une visite à Chaplet*, in *L'Art et les Artistes*, augustus, 1906, supplement, p. III.

91 G.GEFFROY, *Les industries artistiques françaises et étrangères à l'Exposition Universelle de 1900*, Parijs, s.d., p.28.

92 L.ROGER-MILÈS (inleid.), *Exposition de porcelaines flambées par E.Chaplet et de poteries sableuses de grand feu à couvertes feldspathiques par E.Lenoble*, cat. Parijs (Galerie Georges Petit), 1905, p.5.

93 R. MARX, *Souvenirs sur Ernest Chaplet*, in *Art et Décoration*, maart, 1910, pp. 96-97.

94 “Dans ses plus récents tableaux, il est arrivé à M. Claude Monet de rappeler la pâte grenue et la robe de nuée, de vapeur ou de brume dont s’enveloppent et se diaphanent certains vases de Chaplet”, in R.MARX, op.cit. (noot 93), p.97.

95 Het voorbeeld van Chaplet voor Dalpayrat werd al vroeg onderkend, zo naar aanleiding van Dalpayrats tentoonstelling vanaf december 1892 in de Galerie Georges Petit, in JUDEX, *Chronique et nouvelles du mois*, in *Revue des Arts Décoratifs*, vol.XIII, 1892-1893, p.220.

96 R. BORRMANN, *Moderne Keramik*, in *Kunstgewerbeblatt*, 9, 1898, p.167, en opnieuw in R. BORRMANN, *Moderne Keramik* (reeks Monographien des Kunstgewerbes), Leipzig, s.d. [1902], p.24.

97 Vergelijk cat.35 van Chaplet met een vaas afgebeeld in A.COONEY FRELINGHUYSEN, op.cit. (noot 43), p. 215, fig 7.16. De datering bij de illustratie is echter te vroeg, cf. o.a. idem, p. 408.

98 Zie R.DE MONTESQUIOU-FEZENSAC, Artistes contemporains: Jean Carriès, in *Gazette des Beaux-Arts*, september, 1894, p.206 : “[...] cette tournure de sa réplique à la commande d’un buste. Il ne répondait pas : ‘Je vous donnerai telle attitude’. Non ; il disait : ‘Je le ferai en grès’. Et les larmes lui en perlaient aux yeux, comme l’eau monte à la bouche du gourmet au penser d’un fruit mûr.”

99 Dit is alvast de opvatting van Meier-Graefe, die als bezieler van de galerie La Maison Moderne betrokken was bij de verdere evolutie van de Franse ceramiek, zie J.MEIER-GRAEFE, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Vergleichende Betrachtung der bildenden Künste, als Beitrag zu einer neuen Aesthetik*, vol.II, Stuttgart, 1904, p.306. Voor een tegengestelde mening over Carriès, zie onze noot 132.

100 Zie het artikel van Louis Auclair die als chemicus van 1891 tot 1893 verbonden was aan Carriès’ atelier : L.AUCLAIR, *Céramique de grand feu. Notes sur la fabrication des grès aux émaux mats créés par J. Carriès en 1889, dans son atelier de Saint-Amand-en-Puisaye (Nièvre)*, in *Art et Décoration*, 1910 (2^e sem.), pp. 97-108. Al eerder had Doat ook door Carriès toegepaste glazuren beschreven in T.DOAT, *Les céramiques de grand feu. La porcelaine dure et le grès cérame*, in *Art et Décoration*, september, 1906, pp. 87-104 ; november, 1906, pp. 153-163 ; februari, 1907, pp. 69-80.

101 Zo een vaas van Jeanneney, bewaard in het Musée des Arts Décoratifs te Parijs: de gelijkenis met onze vaas cat.58 van Carriès is daar frappant.

102 Nog in 1913 geeft William Lee, zelf een ceramist uit de school van Carriès, een nieuwe impuls aan de navolging van de meester door de publicatie van W. LEE, *L’art de la poterie, Japon-France, par un potier*, Parijs, 1913. Daarin gaat veruit de meeste aandacht naar Japan; daarnaast wordt Carriès besproken. De werking van Carriès blijft aanwijsbaar tot aan de Tweede Wereldoorlog. Ze is dan echter al lang anachronistisch geworden en wordt dan in Parijs niet meer als belangrijk ervaren. Zo is het typisch dat Kœchlin Carriès in 1925 niet bij de voorlopers rekent, zie R.KœCHLIN, *L’Exposition des Arts Décoratifs Modernes: les premiers efforts de rénovation (1885-1914)*, in *Gazette des Beaux-Arts*, mei, 1925, p.260, terwijl Chaplet en Delaherche wel worden genoemd.

103 Zie meer in M.DUCRET en P.MONJARET, *L’École de Carriès. L’art céramique à Saint-Amand-en-Puisaye, 1888-1940*, Parijs, 1997. Het belang van de École de Carriès, nu algemeen erkend mede door die publicatie, werd lange tijd onderkend, zie bijvoorbeeld de mening van Alexandre in de veilingcatalogus van de collectie van de toen pas overleden Jeanneney in A.ALEXANDRE, Jeanneney et Jean Carriès, in an., *Catalogue d’une importante collection d’objets d’art et grès flammés provenant de la collection du maître potier Paul Jeanneney de Saint-Amand-en-Puisaye (Nièvre) [...]*, veilingcat. Parijs (Hôtel Drouot), 28-29 juni 1921, p.8: “son [d.i. Carriès] plus modeste pot [...] possède des vertus réellement fascinantes, que n’ont point les plus méritoires des nombreuses imitations que son art a suscitées.” Al veel vroeger had de Duitser von Falke zich minachtend over de groep uitgelaten omwille van de te getrouwe navolging van Japanse voorbeelden, in O.VON FALKE, *Die Kunsttöpferei auf der Pariser Weltausstellung*, in *Kunstgewerbeblatt*, 5, 1901, p.84. Ook Doat sprak zich toen negatief uit over Carriès’ volgelingen, hoewel hij, ondanks de verschillen met zijn eigen werk, het werk van Carriès bewonderde en een uitzondering maakte voor Jeanneney, zie T.DOAT, *Grand Feu Ceramics. A Practical Treatise on the Making of Fine Porcelain and Grès*, Syracuse, N.Y., 1905, pp.18 en 64.

104 Voor de mogelijke invloed op Gauguin’s ‘Pot in de vorm van een grotesk hoofd’, 1895, zie Ch. GRAY, op.cit. (noot 68), p. 248. Zie in dit verband ook H.HIROTA, *De la poterie à la sculpture. Aubé, Carriès et Gauguin*, in *Histoire de l’Art*, 50, 2002, pp.109-121. Daarin wordt alleen geloofd in een werking van Gauguin op Carriès.

105 Zo wordt Hansen Jacobsen niet vermeld in A.SCOTTEZ-DE WAMBRECHIES en F.CLAUSTRAT (o.l.v.), *Échappées nordiques. Les maîtres scandinaves & finlandais en France 1870-1914*, cat. Rijssel (Palais des Beaux-Arts), 2008, waarin nochtans ook beeldhouwers zijn opgenomen.

106 Misschien heeft ook het artikel over Carriès door Hannover in het in Denemarken veelgelezen ‘Tidsskrift for Industri’ hierbij een rol gespeeld. Ik heb dit artikel niet kunnen vinden.

107 Voor het betreffende artikel, zie noot 100.

108 Zie de afbeelding in M. GELFER- JØRGENSEN, *Dansk kunsthåndværk fra 1850 til vor tid*, Kopenhagen, 1982, p. 173. Zie voor de invloed van Carriès vooral M. BODELSEN, *Patrick Nordström 1870-1929. En studie i hans keramik*, Kopenhagen, 1956; M.BODELSEN, op.cit. (noot 45), pp.73-85; en B. LÖFQUIST, *Patrick Nordström och den skandinaviska stengodstraditionen*, in J.BRUNIUS e.a., *1900-tal ur Röhsska Konstslöjdmuseets samlingar*, Göteborg, 1978, pp. 28-32.

- 109 Voor een afbeelding van dergelijk later werk van Nordström, zie G. REINEKING VON BOCK, *Kopenhagener Porzellan und Steinzeug. Unikate des Jugendstils und Art Deco*, cat. Keulen (Museum für Angewandte Kunst), 1991, p. 47. Voor een afbeelding van steengoed van de Deense koninklijke porseleinmanufaktuur met een glazuur als van Carriès, vergelijkbaar met onze cat.54, zie het masker van Salto uit 1933, afgebeeld in L.DYBDAHL (o.l.v.), *Det brændende nu*. Axel Salto, cat. Kopenhagen (Kunstindustrimuseet), 1989, p. 39.
- 110 Zo bijvoorbeeld in É.BAYARD, op.cit. (noot 34), p.309.
- 111 L.HOURTICQ, *Aux Arts Décoratifs: A.Delaherche*, in *La Revue de Paris*, 15 juni 1907, p.816.
- 112 V. SEGALEN (red.), *Lettres de Paul Gauguin à Georges-Daniel de Monfreid*, Parijs, 1920, p. 306. De brief dateert van januari 1901.
- 113 Detail van een spotprent naar aanleiding van de tentoonstelling van Les XX in Brussel in 1892, afgebeeld in Ph.ROBERTS-JONES e.a., *Belgian Art 1880-1914*, cat. New York (Brooklyn Museum), 1980, p. 31.
- 114 Ik baseer mij hier op H.H. HOFSTÄTTER, *Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei. Ein Entwurf*, Keulen, 1975⁵, pp. 50-51.
- 115 Vooral Mutz kon tot zeer gelijkende resultaten komen. Vergelijk cat.46 van Delaherche met een schotel, afgebeeld in W. SCHEFFLER, *Werke um 1900*, Berlijn, 1966, nr. 160. Joppien noemt in verband met Mutz behalve Delaherche ook Bigot, Carriès en Dalpayrat in R.JOPPIEN en U.BACH, *Hermann und Richard Mutz. Keramik des Jugendstils*, cat. Hamburg (Museum für Kunst und Gewerbe), 2002, pp. 55-56. Hieraan kan worden toegevoegd dat Mutz de uitgesproken vorm van een bepaald type vaas van Delaherche letterlijk overnam: zie de vazen afgebeeld op p.80, gebaseerd op vazen zoals te zien op onze ill.19 en in o.a. B.GIGUET e.a., *Auguste Delaherche, rêves d'argile, secrets d'email*, cat. Gingins (Fondation Neumann), 2001, p. 42. Zie ook onze noot 116 voor meer invloed uitgegaan van dergelijke vaasvormen van Delaherche. Zie verder over Franse invloed in Duitsland, Ulmer in H.D. ZURMEGEDE en R.ULMER, *Jakob Julius Scharvogel. Keramiker des Jugendstils*, cat. Darmstadt (Museum Künstlerkolonie), 1995-1996; München (Stadtmuseum), 1996, p.40.
- 116 Zo bijvoorbeeld in S.J. MONTGOMERY, *The Ceramics of William H. Grueby. The Spirit of the New Idea in Artistic Handicraft*, Lambertville, N.J., 1993, vanaf p.31. Het Victoria and Albert Museum, Londen, bewaart zowel een vaas van Delaherche van het type dat Grueby beïnvloedde als een aldus beïnvloede vaas van Grueby, zie de afbeeldingen in S.JERVIS e.a., *Art & Design in Europe and America 1800-1900*, Londen, 1987, resp. pp.155 en 200; zie ook op p.201 Opie over het belang van Delaherche voor Grueby. Grueby zag werken van Delaherche, waaronder waarschijnlijk de hogervermelde vaas, op de Chicago Exposition van 1893. Voegen we hieraan toe dat dezelfde vaasvorm enkele jaren later werd afgebeeld in de tijd dat de invloed van Delaherche concreet werkzaam werd, in G.MOUREY, *The Potter's Art; with Especial Reference to the Work of Auguste Delaherche*, in *The Studio*, vol.XII, 1898, p.115.
- 117 Vergelijk een vaas uit het Haags Gemeentemuseum, afgebeeld in K. GAILLARD, *De wedergeboorte van De Porcelayne Fles*, in M.-R.BOGAERS e.a., *De Porcelayne Fles. De wedergeboorte van een Delfse aardewerkfabriek*, Utrecht-Antwerpen, 1986, p.140, met een vaas van Delaherche, hetzelfde als vermeld in onze noot 115 in verband met Mutz. Vazen met die vorm waren opgenomen in Delaherches stand op de wereldtentoonstelling van 1889. Een ervan stond centraal opgesteld. Zie een oude foto van de stand afgebeeld in B. GIGUET, *Auguste Delaherche 1857-1940*, in *Groupe de Recherches et d'Études de la Céramique du Beauvaisis. Bulletin*, 21, 1999, p. 57. Auguste Le Comte, de ontwerper van het Berbasardewerk, had de tentoonstelling van 1889 gezien, cf. K. GAILLARD, op.cit., p.70, noot 56.
- 118 Vergelijk een afbeelding van een stel uit 1892 uit het Haags Gemeentemuseum in T.MARTIN e.a., *Rozenburg 1883-1917. Geschiedenis van een Haagse fabriek*, cat. Den Haag (Gemeentemuseum), 1983, p. 126 met een vaas van Delaherche, getoond op de wereldtentoonstelling van 1889 en gepubliceerd in [J.] BALMONT, *La céramique à l'exposition*, in *Revue de l'Exposition Universelle de 1889*, vol. II, 1889, p. 259.
- 119 Ik beperk me tot enkele voorbeelden: qua vorm en glazuurwerking zeer dicht bij Delaherche staan de vazen van de Pilkington's Tile and Pottery Company, afgebeeld in an., *The Studio Yearbook of Decorative Art 1906*, Londen, s.d., p.236; en de vazen van Boch Frères Keramiek, afgebeeld in M.DRAGUET (o.l.v.), *Catteau. Donation Claire De Pauw-Marcel Stal*, cat. Brussel (Écuries Royales), 2001, p.104, nr. DP 239, en in S. BERKOWITSCH, *Exceptionnelle vente de céramiques par Charles Catteau (1880-1966). Collection de Monsieur H., veilingcat. Parijs (Hôtel Drouot)*, 21-22 februari 2008, p. 11. Voor zowel het Engelse als het Belgische fabriek betreft het hier een atypische productie. Grotendeels gevormd door het voorbeeld van Delaherche is de Belg Émile Lombart, zie de afbeeldingen van vazen in steengoed, vervaardigd in de Ateliers d'Art de Saint-Ghislain, in R. [M.RENARD], *Les grès d'art en Belgique*, in *Savoir et Beauté*, december, 1921, p. 263 en op de losse kleurenbijlage; de zwart-witillustratie werd in latere jaargangen van hetzelfde

tijdschrift meermaals gepubliceerd.

120 EBRACQUEMOND, Le grès à l'Exposition Universelle, in *Le Journal des Arts*, 21 januari 1890, p.3.

121 [J.] BALMONT, op.cit. (noot 88), p.362.

122 Lachenal toonde in 1889 zijn servies voor Sarah Bernhardt, bont gekleurd en van een Chinees aandoende barok. Dammouse was veel precieuser: men sprak van "charme", "sensibilité" en "tendresse", zie [J.] BALMONT, op.cit. (noot 88), p.363. Hij bleef rond 1889 aan de 18^{de} eeuw en het Nabije Oosten verknocht.

123 O.UZANNE, Un maître potier, Auguste Delaherche, in *L'Art et l'Idée*, februari, 1892, p.82. De auteur noemt verder als belangrijk de ceramiek van Chaplet en Massier en het glas van Gallé.

124 A. ALEXANDRE, Carriès et Jeanneney dans le Nivernais, in *La Renaissance de l'Art Français et des Industries de Luxe*, juni, 1921, p.341. De tekst verscheen naar aanleiding van de veiling van de collectie Jeanneney. In de veilingcatalogus spreekt hij over het werk van Carriès en andere vroege ceramisten als "la base même de tout l'immense mouvement de l'art décoratif moderne", in A.ALEXANDRE, op.cit. (noot 103), p.10.

125 P. LÉON, Origines de l'Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, in F. DAVID en P. LÉON (red.), *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes Paris 1925. Rapport Général. Section Artistique et Technique*, vol. I, Parijs, 1927, p. 16. Een gelijke mening, eveneens uit 1925 en terugblikkend op 1889, is te vinden in R.CHAPOULLIÉ (inleid.), *Les rénovateurs de l'art appliqué 1890-1910*, cat. Parijs (Musée Galliera), 1925, p.V: "À part Gallé, les rares novateurs ne se révélèrent qu'en céramique avec Chaplet, Dammouse, Bracquemond, Delaherche." Ook Kœchlin komt in die jaren tot een zelfde besluit: "L'exposition de 1889 marque la première étape de l'art moderne." En ook hij noemt, behalve de Galerie des Machines, enkele namen waaronder die van Chaplet, Delaherche en Dammouse, zie R.KECHLIN, op.cit. (noot 102), p.254.

126 Uit een brief van Carriès, geciteerd in A.ALEXANDRE, Jean Carriès, imagier et potier. *Étude d'une œuvre et d'une vie*, Parijs, 1895, heruitg. (reeks *Musées de la Nièvre. Études et Documents*), Nevers, 2001, p.88.

127 Daarop werd voor het eerst uitvoerig ingegaan in F.SCHMALENBACH, *Jugendstil und Neue Sachlichkeit*, in *Das Werk*, 24, 1937, pp.129-134. Schmalenbach had het idee overgenomen van Sternberger.

128 E. en J. DE GONCOURT, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, vol. III, s.l. [Parijs], 2004, pp. 753-754.

129 Zo Weyl over "les fameux 'coulés' qui nous séduisent", in F.WEYL, *Réflexions*, in *L'Art Décoratif*, oktober, 1899, p.3: "Nul artiste ne sait les diriger, les arrêter où il le faut."

130 G.MOUREY, op.cit. (noot 116), p.117. Dit wordt herhaald in G.MOUREY, *Histoire générale de l'art français de la Révolution à nos jours*, vol. III: *L'art décoratif*, Parijs, 1922, p. 298. Delaherches beheersing van de materie is reeds aan de orde in de vroegste literatuur. Zo wordt gesproken over "des taches et des coulées d'émail qui soient bien des accidents, mais des accidents voulus et pouvant toujours être reproduits", in PLEFORT, *L'Union Centrale des Arts Décoratifs. Neuvième exposition*, in *Gazette des Beaux-Arts*, november, 1887, p.360. Die beheersing zal ook in latere besprekingen benadrukt blijven: "Probably there is no céramiste now living who has [...] a greater power of divining beforehand the transformations which the process of firing will effect", in A.S. [A.SAGLIO], *Studio-Talk*. Paris, in *The Studio*, juni, 1913, p.77. Behalve Delaherche sprak ook Bigot zich uit tegen het toelaten van toevallige effecten, zie G. DIETRICH, *Alexandre Bigot. Steinzeug in der Architekturdécoration*, in *Keramos*, 97, 1982, p. 24, waarin wordt geciteerd uit een conferentie die Bigot gaf te Nancy in 1899.

131 G.J. [G.JANNEAU], A Beauvais, de chef-d'œuvre en chef-d'œuvre, in *Le Bulletin de la Vie Artistique*, juli, 1921, p.384.

132 "On parlait jadis des heureux hasards du feu; il faut les écarter; il faut utiliser le feu comme un outil, et se garder de ruser avec la matière et de corriger au petit feu des pièces imparfaites, comme se le permettait Carriès, plus grand sculpteur assurément que grand céramiste", geciteerd in G.J. [G.JANNEAU], *L'art décoratif et l'outillage moderne*. Chez M. Auguste Delaherche, in *Le Bulletin de la Vie Artistique*, september, 1922, p.400.

133 De techniek wordt beschreven in G.JANNEAU, *Émile Decœur céramiste* (reeks *L'art décoratif moderne*), Parijs, 1923, p.24.

134 M.CHIMÈNES (red.), M. DE SAINT-MARCEAUX, *Journal 1894-1927*, s.l., 2007, p.450. De notitie dateert van 1906.

135 Zo schijft Denis in een brief aan Gide van juni 1893: "Surtout, je vous prie, renoncez au coûteux Delaherche pour le présent de nocces, que si gracieusement vous avez songé à me faire", in M.DENIS, *Journal*, vol.I, Parijs, 1957, p. 107.

Voor een vergelijkbare reactie van van de Velde uit 1894, zie onze noot 201.

136 In haar overzicht van de aankopen door het Deense Kunstindustrimuseet op de wereldtentoonstelling van 1900 vermeldt Christensen de toen betaalde prijzen, wat een vergelijking toelaat tussen Delaherche en enkele iconen uit de internationale art nouveau: voor een trechtervormige vaas van Delaherche, 37,5 cm groot, maar met eenvoudige en courante glazuren, betaalde men 600 francs. Voor een bewerkt stuk in zilver en ivoor door Cardeilhac 500 francs, voor een bureau in marqueterie van Gallé 400 francs, voor een drie meter hoog wandtapijt van Frida Hansen 325 francs, voor een hoge mahoniehouten kast naar ontwerp van Hoffmann 520 francs, voor een fraaie geëmailleerde haarspeld van Lalique 400 francs, voor een zetel met snijwerk naar ontwerp van Pankok 325 francs, voor een zesdelig stel in eierschaalporselein van Rozenburg 330 francs, voor een 33 cm hoge vaas van Tiffany 150 francs, voor een bronzen luster naar ontwerp van van de Velde 190 francs. Veel goedkoper nog waren bijvoorbeeld een vaas uit Sèvres met geschilderd decor, 45 francs, of een vaas met kristalglazuur uit Meissen, 75 francs. Even duur als Delaherche was een uitzonderlijke vaas van Gallé. Cf. Ch. CHRISTENSEN, *Paris-København. Det danske Kunstindustrimuseums erhvervelser på Verdensudstillingerne i Paris 1900. København – Paris. Det danske Kunstindustrimuseums samling af dansk kunsthåndværk udstillet på Verdensudstillingerne i Paris 1900. Bestandskatalog*, København, 2008, resp. pp. 76, 50, 109, 124, 128, 136, 164, 170, 181, 183, 145, 159 en 111.

137 Thiis richtte zich daartoe tot Hoentschel in opdracht van zijn collega Krohn van het museum te Kopenhagen. Cf. M.ERTBERG, *Samlere skaber samling Fransk keramik omkring 1900 i Kunstindustrimuseet*, in M.ERTBERG e.a., *Fransk Art Nouveau Keramik i Danmark. Fra Kunstindustrimuseets og John Hunovs Samlinger. French Art Nouveau Ceramics in Denmark. From the Museum of Decorative Art's and John Hunov's Collections*, cat. Vejen (Kunstmuseum), 1999, p.22. Voor het eigen museum te Trondheim had Thiis van Hoentschel in 1896 vier vazen van Carriès kunnen kopen. Thiis ondervond daarbij tegenkanting van het bestuur van het museum, maar hij wist handig zijn wil door te drijven. Zie daarover T.SKEDSMO (o.l.v.), *Tradisjon og fornyelse. Norge rundt århundreskiftet*, cat.Oslo (Nasjonalgalleriet), 1994-1995, pp.73-74.

138 Progressieve museumdirecteurs waren er op het einde van de 19e eeuw vooral in Duitsland. Ik noem verder Graul in Leipzig, Lessing in Berlijn, von Trenkwald in Frankfurt en Deneken in Krefeld.

139 In diezelfde periode werd ook een stuk van Chaplet uit de collectie Hirschsprung verworven. Zie M.ERTBERG, op.cit. (noot 137), pp. 18-20 i.v.m. Hirschsprung; en pp. 20-21 i.v.m. Salomonsen.

140 De criticus Sandoz in 'Le Monde Artiste' van december 1894, overgenomen in de brochure uitgegeven naar aanleiding van een tentoonstelling in Galerie Georges Petit van werk van Dalpayrat en diens toenmalige zakenpartner Adèle Lesbros: an., *Opinion de la presse sur l'exposition de grès flammés de MM. Dalpayrat et Lesbros*, Parijs, 1894, p.23.

141 De criticus Chapoy in 'Le Peuple Français' van december 1894, in an., op.cit. (noot 140), p.11. Zie ook p.15 voor een overeenstemmende mening, en pp. 15 en 19 in verband met exactitude in plaats van toeval.

142 Zo J.SCHOPFER, *L'Art Nouveau. An Argument and Defence*, in *The Craftsman*, juli, 1903, p.238: "The art of producing stoneware (grès à grand feu) which is so flourishing to-day in France, under Delaherche, Bigot, Chaplet and others, would not exist if the Far East had been ignored."

143 "How beautiful and full of unique interest the art of pottery may become in the hands of those who understand the possibilities and limitations of the craft [d.i. door de lessen van het Verre Oosten]", in Ch. HOLME, *The Potter's Art. Object Lessons from the Far East*, in *The Studio*, oktober, 1901, p. 50. Als enige voorbeelden noemt Holme enkele Fransen: Delaherche, Bigot, Chaplet en Massier, zie pp. 48 en 50.

144 L.GONSE, *L'art japonais et son influence sur le goût européen*, in *Revue des Arts Décoratifs*, april, 1898, p.115.

145 Zie R. MARX, op.cit. (noot 21), p. 148.

146 Ph. BURTY, *La poterie et la porcelaine du Japon*, in *Revue des Arts Décoratifs*, vol.V, 1884-1885, p. 397.

147 J.-É.BLANCHE, *Les objets d'art*, 1: au Salon du Champ-de-Mars, in *La Revue Blanche*, 1895, p.464.

148 De typering is van Mario Praz, zie zijn 'La filosofia dell'arredamento' uit 1964 ; ik verwijs hier naar de Duitse vertaling M.PRAZ, *Die Inneneinrichtung von der Antike bis zum Jugendstil*, München, 1965, p.373.

149 M. NESBIT en F. REYNAUD, *Eugène Atget. Intérieurs parisiens. Un album du musée Carnavalet*, Parijs, 1992, ill. 48.

150 Cf. W.ROTZLER, *Europäische Keramik seit 1900. Aus der Sammlung des Kunstgewerbemuseums Zürich*, Zürich, 1955, p.7.

- 151 Een voorbeeld mag volstaan : de inleiding van Wichmann in S.WICHMANN (o.l.v.), Internationale Jugendstilobjekte. Glas, Keramik, Porzellan, Metall, cat. München (Museum Stuck-Villa), 1969, z.p. Voor een helder overzicht van de invloed van Oost-Azië op de moderne ceramiek, zie E.KESSLER-SLOTTA, Europäische Keramik des 20. Jahrhunderts im Spiegel des Japanischen Vorbildes. Aspekte einer Genese, in *Keramos*, 172, 2001, pp.83-98.
- 152 Vele voorbeelden zijn mogelijk. Ik noem slechts uit G. REINEKING VON BOCK, Meister der Deutschen Keramik 1900 bis 1950, cat. Keulen (Kunstgewerbemuseum), 1978, nr. 54 (Bampi, 1950); nr. 152 (Douglas-Hill, 1948-1955, te vergelijken met Dalpayrat); en uit G. REINEKING VON BOCK en C.-W. SCHÜMMANN, Sammlung Gertrud und Dr. Karl Funke-Kaiser. Keramik. Vom Historismus bis zur Gegenwart (reeks Kataloge des Kunstgewerbemuseums Köln), Keulen, 1975, nr. 406 (Kerstan, 1968, te vergelijken met Bigot, afgebeeld in M. VALOTAIRE, op.cit. (noot 7), pl. V). Zo ook onze ill.63 voor een stuk van Bampi, te vergelijken met Bigot, onze cat.81.
- 153 Voor Salto, zie onze ill.62 of de kalebas afgebeeld in L. DYBDAHL (o.l.v.), op.cit. (noot 109), p. 37. Voor Andreson, zie B. KESTER en M. LONGENECKER, Laura Andreson. A Retrospective in Clay, cat. San Diego, Ca. (Mingei International Museum), 1982.
- 154 Voor een voorbeeld van werk van Bontjes van Beek, ca.1960, zie G. REINEKING VON BOCK en C.-W. SCHÜMMANN, op.cit. (noot 152), nr. 267. Voor Takaazu, zie bijvoorbeeld de publicatie bij haar retrospectieve in het nationaal museum voor moderne kunst te Kyoto in 1995; de meest recente monografie is S.YAKE, Toshiko Takaazu, the Earth in Bloom, Honolulu, 2006. Voor Olech, zie K. HETTES en P. RADA, Modern Ceramics. Pottery and Porcelain of the World, Londen, 1965, ill. 148. Voor Johnová, ca. 1938, zie A. ADLEROVÁ, České Užité Umění 1918-1938, Praag, 1983, p. 194.
- 155 M. VALOTAIRE, op.cit. (noot 7), p. 10.
- 156 Bericht in het Deense tijdschrift 'Kunstbladet' in 1888, geciteerd in M.BODELSEN, op.cit. (noot 45), p.62.
- 157 Gonse over het steengoed en over de tot navolging strekkende Japanse ceramiek, in L. GONSE, op.cit. (noot 144), p.113.
- 158 J. AJALBERT, Auguste Delaherche, in *Les Arts*, 187, 1920, p. 18.
- 159 Ch. PIERRE-GÉRINGER, Les grès de Dalpayrat, in *La Revue des Beaux-Arts & des Lettres*, 1 juni 1898, p.330.
- 160 J. AJALBERT, op.cit. (noot 158), p. 19.
- 161 M. VALOTAIRE, op.cit. (noot 7), p. 21.
- 162 Over het Salon du Champ-de-Mars van 1892, in G. GEFFROY, La vie artistique. Deuxième série, Parijs, 1893, pp. 345-346.
- 163 Zo bijvoorbeeld een verklarende woordenlijst, opgesteld door de ceramist Massoul, in F.MASSOUL, Vocabulaire des termes principaux employés dans les diverses techniques de la céramique, in *Les Arts Français*, 24, 1918, pp.243-246 ; of, toegespitst op Decœur, G.JANNEAU, Le mouvement moderne. L'art céramique, in *La Renaissance de l'Art Français et des Industries de Luxe*, novembre, 1922, pp.609-612. Voor de oorlog werden technische recepten van Carriès gepubliceerd en gaf Doat recepten prijs, zie onze noot 100; een vermeldenswaardig technisch handboek uit die tijd is het uitgebreide E.S. AUSCHER, Les céramiques cuisant à haute température, Parijs, 1899, geïllustreerd met afbeeldingen van o.a. steengoed uit het atelier van Haviland in de rue Blomet.
- 164 R. CHAVANCE, À propos de quelques céramiques nouvelles de Robert Lallemant, in *Mobilier et Décoration*, december, 1929, p. 132.
- 165 A.PICARD (red.), Exposition Universelle Internationale de 1900 à Paris, vol. IV: Rapport général administratif et technique, Parijs, 1903, p.292 ; zie ook de afbeelding van het paviljoen tegenover p.292.
- 166 Lapauze in het hoofdstuk 'Un grand potier français à la fin du XIXe siècle. L'œuvre de Jean Carriès', in H. LAPAUZE, Mélanges sur l'art français, Parijs, 1905, p. 265. Voor Carriès' systematiek, zie M. DUCRET en P. MONJARET, op.cit. (noot 103), pp. 84-85 en É.PAPET, Une autre polychromie: plâtres patinés, bronzes et sculptures céramiques de Jean-Joseph Carriès, in 48/14. *La Revue du Musée d'Orsay*, 18, 2004, pp. 80-81. Carriès zelf legde de nadruk op intuïtie en toeval. Zo beschrijft Edmond de Goncourt een gesprek met Carriès in november 1889 waarin "il a parlé d'une manière très intéressante de la cuisson en plein air ou dans des fours non complètement fermés, où le lèchement des flammes apporte des réussites imprévues, inespérées", in E. en J. DE GONCOURT, op.cit. (noot 128), vol. III, p. 349.
- 167 "renouvelant la légende de Palissy", schreef Marx in een passage over Carriès, in R.MARX, Mouvement des arts

- décoratifs, in *Revue Encyclopédique*, 15 oktober 1892, kol.1497. Verwijzingen naar de historische figuur van Palissy zijn ook elders in de contemporaine kunstkritiek te lezen.
- 168 L. DE FOURCAUD, Les arts décoratifs au Salon de 1892. Champs-Élysées et Champ-de-Mars. Troisième et dernier article, in *Revue des Arts Décoratifs*, vol.XIII, 1892-1893, p.12.
- 169 R.D'AVRIL en É.NICOLAS, Les Beaux-Arts, in L.LAFFITTE (red.), *L'essor économique de la Lorraine. Rapport général sur l'Exposition Internationale de l'Est de la France*, Nancy, 1909, Parijs-Nancy, 1912, p.47.
- 170 Ajalbert, die Delaherche lang heeft gekend, drukt zich in dezelfde geest uit : "Son apparition est comme d'un ermite grandiose dont on se reproche de troubler la retraite, si loin de l'intrigue humaine", in J.AJALBERT, *Beauvais basse-lisse*, 1917-1933, Parijs, 1933, p.211.
- 171 RAUBAUD, Auguste Delaherche, prince des arts du feu, in *Le Monde Nouveau*, juli, 1921, p.948.
- 172 É. MOLINIER, Les arts du feu (Salons de 1898), in *Art et Décoration*, 1898 (1^e sem.), p. 199.
- 173 G. SOULIER, Les objets d'art des Salons, in *Art et Décoration*, vol VI, 1899, p. 11.
- 174 É.HOVELAQUE, Jean Carriès, Sculptor and Potter, in *The Century Magazine*, maart, 1895, p.761.
- 175 G.STIEGLER, Exposition de la porcelaine, son décor – sa monture au Musée Galliera (1907). Rapport général, Parijs, 1909, p.16.
- 176 Voor afbeeldingen zie R. ULMER (o.l.v.), *Art Nouveau. Symbolismus und Jugendstil in Frankreich*, cat. Darmstadt (Institut Mathildenhöhe), 1999-2000; Berlijn (Bröhan-Museum), 2000, pp. 186 en 187.
- 177 R. DE LA SIZERANNE, L'art à l'exposition de 1900, IV: Avons-nous un style moderne?, in *Revue des Deux Mondes*, 161, 4^e levering, 1900, p. 873.
- 178 Nog in 1902 raadt Marx de studie van de onderwaterwereld aan, "l'étude d'une flore, d'une faune si féeriques, que seule l'imagination d'un Odilon Redon ou d'un Gustave Flaubert avait pu en pressentir la miraculeuse, la fantastique beauté", in R.MARX, *La renaissance des arts décoratifs*, in *Les Arts*, januari, 1902, p.38.
- 179 R. DE LA SIZERANNE, op.cit. (noot 177), p. 873.
- 180 Voor een recent voorbeeld van een tegengestelde opvatting, zie J.H.OPIE, *The New Ceramics : Engaging with the Spirit*, in P.GREENHALGH (o.l.v.), *Art Nouveau 1890-1914*, cat. Londen (Victoria and Albert Museum), 2000, pp.190-207. Daarin wordt vooral Franse ceramiek beschreven als volop deelhebbend aan de opgang naar een nieuwe, moderne tijd.
- 181 P.MORAND, 1900, Parijs, 1931, pp. 102-103.
- 182 Zo bij de door de nieuwe strakheid uit Wenen gefascineerde Khnopff, zie F.KHNOPFF, Josef Hoffmann, Architect and Decorator, in *The Studio*, mei, 1901, p.264.
- 183 Ph. THIÉBAUT, La régression vers le végétal et l'aquatique, in Ph. THIÉBAUT (o.l.v.), 1900, cat. Parijs (Galeries Nationales du Grand Palais), 2000, pp. 272-277, waarin de onderwaterwereld vooral wordt gezien als een wereld vol harmonie.
- 184 'L'âme sous-marine', gedicht van Rodenbach, opgenomen in de bundel 'Les vies encloses' uit 1896.
- 185 Zie vooral over Gallé in D.L. SILVERMAN, *Art Nouveau in Fin-de-Siècle France. Politics, Psychology and Style* (reeks Studies on the History of Society and Culture), Berkeley-Maarssen-Den Haag, 1989, pp. 230-242.
- 186 Zie D. STERNBERGER, *Über den Jugendstil und andere Essays*, Hamburg, 1956, pp. 11-28. De tekst verscheen voor het eerst in 1934.
- 187 "Je voudrais que dans tout atelier de céramiste on accrochât quelques-unes de ces belles briques sur lesquelles les potiers orientaux ont su, en coloristes de génie, marier les tons les plus éclatants. La céramique peut être un art gai", in É.MOLINIER, *Les Salons de 1897 : les arts décoratifs*, in *La Revue de l'Art Ancien et Moderne*, mei, 1897, p.175. Molinier lijkt hier, in volle art-nouveaupériode, en omgeven door het sombere coloriet van toen, de latere art deco van Metthey en diens oriëntaalse inspiratie aan te kondigen.
- 188 Borrmann in 1902, in R. BORRMANN, op.cit. (noot 96), p.71.
- 189 "On veut toujours faire exprimer à la forme quelque sentiment compliqué", in É.MOLINIER, *Les arts du feu*, in *Art et Décoration*, 1897 (1^e sem.), p.110.
- 190 Voor twee interessante, diepgaande studies, zie Ph. THIÉBAUT, *À propos d'un groupe céramique de Jean Carriès*:

Le Grenouillard, in *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 2, 1982, pp. 121-128 ; en C.LEGUAY, À propos des grenouillards de Carriès, in S. HADIDA (o.l.v.), op.cit. (noot 19), pp. 51-55.

191 É.HOVELAQUE, op.cit. (noot 174), p.758.

192 De criticus Rambaud in 'Le Matin' van december 1894, overgenomen in de verzameling perscommentaren over Dalpayrat: an., op.cit. (noot 140), p.19.

193 É. GALLÉ, *Écrits pour l'art. Floriculture, art décoratif. Notices d'exposition (1884-1889)*, Parijs, 1908, p. 167. Gallé liet zich echter ironisch uit over de moderne ceramiek waarmee hij zich niet meer verbonden voelde: "coquillages sans les 'voix de la mer', fruits d'artifice des laboratoires pour les conservatoires", in É. GALLÉ, *Les Salons de 1897. Objets d'art*, in *Gazette des Beaux-Arts*, september, 1897, p. 234.

194 Voor een afbeelding, zie Th.LAMBERT (red.), *L'art décoratif moderne. Exposition Universelle de 1900. Sections françaises et étrangères*, Parijs, s.d., pl.40.

195 Zie R. BORRMANN, op.cit. (noot 96), s.d., p. 2.

196 Bij Samain is zelfs een op Massiers esthetica toepasselijk vers te vinden: "J'adore l'indécis, les sons, les couleurs frêles./Tout ce qui tremble, ondule, et frissonne, et chatoie", uit 'Dilection', opgenomen in het veelgelezen 'Au jardin de l'infante' uit 1893.

197 Voor een overzicht van contemporaine teksten met een sociale inslag over toegepaste kunst, zie H.A.NEEDHAM, *Le développement de l'esthétique sociologique en France et en Angleterre au XIXe siècle*, Parijs. 1926, pp.189-195. Voor de sociale beweging en de toegepaste kunsten in Frankrijk in die periode, zie het hoofdstuk 'L'Art Social', in R.-H. GUERRAND, *L'Art Nouveau en Europe*, Parijs, 1965, pp.173-184; en C.MÉNEUX, *L'art social au tournant du siècle*, op internet in *artetsocietes.org*, 12, september, 2006. Zie ook, toegespitst op de vereniging L'Art dans Tout, de uitgebreide thesis R.FROISSART PEZONE, *L'Art dans Tout. Les arts décoratifs en France et l'utopie d'un Art nouveau*, Parijs, 2004. De geschiedenis van de sociale toegepaste kunst in Frankrijk, die steeds in de eerste plaats een geschiedenis van het mobiliair zal zijn, kan slechts als verre achtergrond bij de geschiedenis van de ceramiek fungeren. Ik ga dan ook niet verder op deze problematiek in.

198 Toch zal, net als de ceramiek, het merendeel van het Franse moderne meubilair nog lang ingebed blijven in het estheticisme. De Franse meubelkunst beschouwend en geërgerd door haar individualisme en haar defensieve houding tegenover de sociale realiteit, merkt een Duits waarnemer op: "Kunstgewerbe ist die 'beauté' im Apparate des täglichen Lebens", in W.MICHEL, *Die Krise im französischen Kunstgewerbe*, in *Deutsche Kunst und Dekoration*, augustus, 1912, p.299. De uitspraak illustreert de rivaliteit en de verschillen tussen Duitsland en Frankrijk in de periode 1900-1914, zie hierover onze noot 216.

199 [O.] VON FALKE, *Moderne Keramik*, in *Mitteilungen des Württembergischen Kunstgewerbevereins Stuttgart*, 4-5, 1902-1903, p.224.

200 Ook Bigots utilitaire en monumentale productie was niet voor iedereen bereikbaar. Tussen de enkele bewaard gebleven namen van cliënten vallen die van zeer bemiddelde families als de Noailles en de Rothschild op, zie G.DIETRICH, op.cit. (noot 130), noten 184, 197 en 271. Opvallend is ook de reactie van de Amerikaanse Anna Leonard die in 1900 een baluster van Bigot wou kopen: "I wanted one for a souvenir, but it was so expensive that I did not get it", in A.B. LEONARD, *Pottery and Porcelain at the Paris Exposition*, in *Keramic Studio*, augustus, 1900, p. 74.

201 H. VAN DE VELDE, *Déblaiement d'art*, Brussel, 1894, p. 22.

202 Het is geen toeval dat Lehnert in zijn overzicht van het moderne Europese porselein uitsluitend Sèvres verwijt te duur te zijn, zie G.LEHNERT, *Das Porzellan* (reeks *Illustrierter Monographien*), Bielefeld-Leipzig, 1902, p.133.

203 "L'atelier de Glatigny est un capitaliste doublé d'un savant et d'un artiste", in an. [M.JOSSOT], *L'atelier de Glatigny*, in *L'Art Décoratif*, november, 1898, p.51.

204 Voor prijzen betaald op de wereldtentoonstelling van 1900, zie Ch.CHRISTENSEN, op.cit. (noot 136), pp.113-117. De prijzen zijn opmerkelijk lager dan die betaald voor andere Franse ceramiek, zie de door het museum voor toegepaste kunst te Kopenhagen genoteerde aankooprijzen in idem, *passim*.

205 Voor een positieve visie op Rambervillers, zie C. COLEY, *La diffusion de l'École de Nancy: le rêve social et les réalités commerciales*, in FLOYER (o.l.v.), *L'École de Nancy 1889-1909. Art Nouveau et industries d'art*, cat. Nancy (Galleries Poirel), 1999, p. 218.

206 an. [M.JOSSOT], op.cit. (noot 203), p.51. De gewilde anonimiteit kon gedurende de activiteit van het atelier

bewaard blijven. Onlangs pas werd die anonimiteit doorbroken, zie daarvoor onze noot 784.

207 an. [M.JOSSOT], op.cit. (noot 203), p.51. Zo ook : “Le feu n’est plus un gnome mythique, mais une réaction pondérable”, in an., *Atelier de Glatigny. Études et notes*, Versailles, 1898, p. 38. In deze publicatie worden de door het atelier gebruikte technieken prijsgegeven.

208 G.SOULIER, *L’atelier de Glatigny*, in *Art et Décoration*, augustus, 1898, resp. pp.50 en 45.

209 Meer daarover in R.FROISSART PEZONE, op.cit. (noot 197), *passim*.

210 Noch in de contemporaine noch in de recente literatuur wordt ingegaan op Moreau-Nélatons streven naar een volkse ceramiek, een nochtans uitzonderlijk gegeven. Voor zijn bredere belangstelling voor het volkse, zie V.POMARÈDE, Étienne Moreau-Nélaton (1859-1927) et l’art populaire, in J.CUISENIER (red.), *Destins d’objets* (reeks *École du Louvre. École du patrimoine. Études et travaux*), Parijs, 1988, pp.115-124.

211 In 1899 geeft Moreau-Nélaton de catalogue raisonné uit van het oeuvre van zijn moeder, Camille Moreau. Daarin zijn de afbeeldingen van aan zijn eigen faïence verwant werk talrijk. Over Bouvier schreef hij eveneens: É.MOREAU-NÉLATON, Un précurseur: Laurent Bouvier, in *Art et Décoration*, mei, 1901; zie pp. 168 en 169 voor afbeeldingen van met het zijne vergelijkbaar werk.

212 Zie R.FROISSART PEZONE, op.cit. (noot 197), p. 116.

213 R.FROISSART PEZONE, op.cit. (noot 197), p. 116. En ze vervolgt : “Dans ses poteries [...] Moreau-Nélaton fut cohérent avec le courant de pensée qui voyait l’Art nouveau comme une forme d’art ‘social’, bien que l’artiste ne mît pas encore en relation ses objets avec les nouveaux modes de production et avec l’émergence d’une clientèle petite-bourgeoise ou populaire”, zonder evenwel te verduidelijken waarom ze een coherentie met het sociale denken vooropstelt.

214 Zo schrijft Edmond de Goncourt op 24 januari 1889, denkend aan de 18e eeuw, “je me demande si ma passion du Japon n’a pas été une erreur”. Zijn collectie achttiende-eeuwse kunst “guérit un peu de la japonaiserie”, in E. en J. DE GONCOURT, op.cit. (noot 128), vol. III, p. 219. Zie ook een dergelijke opmerking op 7 januari 1890, p. 367. Enkele jaren later, in een notitie van 4 juli 1894, zijn de vazen van Carriès voor hem “trop japonais”, p.986.

215 V.CHAMPIER, *Les arts fraternels au Salon du Champ-de-Mars*, in *Revue des Arts Décoratifs*, vol. XII, 1891-1892, p.14.

216 Zie N.J.TROY, *Modernism and the Decorative Arts in France. Art Nouveau to Le Corbusier*, New Haven-Londen, 1991, pp.31-32 en 42 over van de Velde als tegengesteld aan de Fransen. Zie ook D.L. SILVERMAN, op.cit. (noot 185), pp.210-211 over Morris en van de Velde als tegengesteld aan de Fransen. Silverman vergist zich echter waar ze schrijft dat Joseph Chéret in van de Veldes ‘Déblaiement d’art’ wordt genoemd als een voorbeeld van Franse elitecultuur. De literatuur over van de Velde en Frankrijk is uitgebreider dan de verwijzingen waartoe ik mij hier beperk. Even ver van de Franse mentaliteit stond de moderne Duitse meubelkunst. Duitsland was Frankrijks gevaarlijkste concurrent en de Duitse praktische benadering, de productiemethodes, de gerichtheid op redelijkheid, bruikbaarheid, kwantiteit en beschikbaarheid werden als bedreigend ervaren voor het langdurige Franse overwicht in de kunsten van het interieur. De rivaliteit tussen de twee landen werd gevoed door de onmogelijkheid van Frankrijk om een toenadering te bewerkstelligen tussen kunst en industrie. Zie hiervoor N.J.TROY, op.cit., pp.47-56. Zie verder over die onmogelijkheid, over de daarmee samenhangende problemen aangaande de hiërarchie der kunsten en hun onderling verband, en over begrippen als ‘industrie d’art’ en ‘artiste industriel’, in R.FROISSART PEZONE, op.cit. (noot 197), *passim*.

217 R. MARX, *Les arts décoratifs (1893-1894)*, in *Revue Encyclopédique*, 77, 1894, p. 77.

218 Volgens de La Sizeranne was het zoeken naar kleur het enige positieve aspect van het zoeken naar stijl, zie R. DE LA SIZERANNE, op.cit. (noot 177), p. 878.

219 Meier-Graefe spreekt zelfs van de bruikbaarheid als voorwendsel: “Die kleinen Sächelchen, die unter dem vagen Vorwand, als Tintenfass, Briefbeschwerer u.s.w. zu dienen, in der kostbarsten Arbeit ausgeführt sind”, in A.J. MEIER-GRAEFE (red.), *Die Weltausstellung in Paris 1900*, Parijs-Leipzig, 1900, p. 108. Zie over de veronachtzaming van de bruikbaarheid bijvoorbeeld G. MOUREY, *La faillite de l’art décoratif moderne*, in *Les Arts de la Vie*, 3, 1904, p. 186; zie over onlogisch materiaalgebruik het vervolg van dit artikel in *Les Arts de la Vie*, 4, 1904, pp. 245 en 247; en over teveel aan fantasie, p. 248.

220 Zo bijvoorbeeld in H.HIROTA, op.cit. (noot 104), pp.109, 111 en 113. De auteur beschouwt Gauguin als de enige reactie tegen het zogezegde primaat van het utilitaire in de ceramiek van zijn tijd. Carriès bijvoorbeeld “n’a jamais sacrifié la fonction utilitaire de la poterie”. Ik kan het daarmee niet eens zijn.

- 221 Ch.SAUNIER, Céramique, verrerie, émail, in *L'Art Décoratif*, juli, 1901, p.148.
- 222 Voor de prent uit 1892, zie noot 113. Voor de tekst uit 1893, zie een illustratie in G. OLLINGER-ZINQUE (o.l.v.), *Les XX. La Libre Esthétique. Honderd jaar later. Cent ans après*, cat. Brussel (Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België), 1993, p.66.
- 223 Opmerking van de Saint-Marceaux in haar dagboek uit 1906 naar aanleiding van een ontmoeting met Delaherche. Ze bleef die mening nog lang toegedaan, want zulke opmerkingen werden, nog steeds over Delaherche, eveneens genoteerd in 1917: "Les potiers sont incroyables s'ils s'imaginent qu'ils sont des artistes", en in 1920: "Tous ces céramistes oublient leur rôle très modeste et se croient des créateurs. Nous l'inondons de compliments avec la plus parfaite hypocrisie", in M.CHIMÈNES (red.), M. DE SAINT-MARCEAUX, op.cit. (noot 134), resp. pp. 450, 955 en 1084.
- 224 J. DES GACHONS, *L'art décoratif aux deux Salons de 1895*, in *L'Ermitage*, juni, 1895, p.333. Een zelfde kritiek is nog na 1900 te horen. Zo in Ch.SAUNIER, *Les arts décoratifs aux Salons de 1902*, in *Revue des Arts Décoratifs*, vol. XXII, 1902, p.201 : "On abuse vraiment un peu du petit pot de grès [...]. Certes les grès de Delaherche, de Bigot, sont parfaits. Mais ce qui est intéressant, ce sont leurs tentatives de céramique architecturale [...]. Le reste est frivolité."
- 225 G. GEFFROY, *La vie artistique. Troisième série*, Parijs, 1894, p. 386.
- 226 G. GEFFROY, *La vie artistique. Quatrième série*, Parijs, 1895, resp. pp. 161, 162, 163 en 307.
- 227 E. ZIMMERMANN, *Moderne Keramik auf der Pariser Weltausstellung*, in *Kunst und Handwerk*, 3, 1900-1901, p. 66. Menig Duitstalig auteur ergert zich op dat moment aan de beperkende voorliefde der Fransen voor luxe en pracht, zo kunnen ook genoemd worden J. LEISCHING, *Die Zukunft des neuen Stiles*, in *Mittheilungen des Maehrischen Gewerbe-Museums*, overdruk, s.d. [ca. 1901], pp. 35 en 40; of F. DROBNY, *Ueber die Entwicklung des modernen Kunstgewerbes und denen Leistungen auf der Pariser Weltausstellung 1900*, Salzburg, s.d. [1900], p.9, die alzo ook de volkse stijl van Étienne Moreau-Nélaton en zelfs het werk van Franse sociaal bewuste kunstenaars bekritiseert.
- 228 Zie FJOURDAIN, *L'architecture aux Salons de 1902*, in *Art et Décoration*, juni, 1902, p.192. Jourdain bespreekt er Bigots bouwceramiek.
- 229 Vanaf 1886 werkte Albert Dammouse samen met zijn broer Édouard en andere familieleden. Daar alleen Albert signeerde, geraakte zijn broer in de vergetelheid. Nochtans moet diens aandeel bij het decoreren aanzienlijk zijn geweest. Zoals dat gebruikelijk is sinds de vroege literatuur wordt hier in verband met het rijpe werk alleen Albert Dammouse genoemd. Over Édouard Dammouse apart verscheen slechts O.OMNÈS, *Edouard, Alexandre Dammouse*, in F.SLITINE (o.l.v.), Sèvres. Boulogne-Billancourt. *La céramique indépendante*, cat. Boulogne-Billancourt (Musée des Années 30), 2007-2008, pp.16-17.
- 230 Doat speelt het contrast uit tussen verschillende, specifiek behandelde materies, zie bijvoorbeeld cat.114. Dammouse zou porseleinen ornamenten in reliëf op steengoed hebben aangebracht, zie hiervoor C.H. [Ch.HOLME], *The Renaissance of the Potter's Art in France*, in *The Studio*, vol.III, 1894, p.181.
- 231 G. KAHN, *Société Nationale des Beaux-Arts. Les arts décoratifs*, in *L'Art et les Artistes*, mei, 1905, p. 84.
- 232 Het citaat slaat op Doat en komt uit H. HAVARD, *Les Salons de 1908. Les arts décoratifs*, in *La Revue de l'Art Ancien et Moderne*, 135, 1908, pp. 439-440. Doat blijft zijn esthetiek nog tot in de jaren dertig trouw.
- 233 E. DE WAAL, *20th Century Ceramics*, Londen, 2003, p.24. De Waal gaat er foutief van uit dat de ceramiek van Doat het product is van verschillende ambachtslui en technici, in de overtuiging dat Doat voortdurend met de manufactuur van Sèvres verbonden was, zie pp.21-22. Doat werkte inderdaad voor de manufactuur maar vestigde zich daarna als onafhankelijke ceramist in een atelier te Sèvres, waar de betreffende ceramiek ontstond. Zie ook onze noot 799.
- 234 Zie H. FRAUBERGER, *Die Exposition des Arts de la Femme in Paris*, in *Kunstgewerbeblatt*, NF, dl. IV, 1893, p. 45.
- 235 Het overwicht van stijl op functie in het Franse art-nouveaumobiliair hekelend, schrijft Clouzot : "On oublia [...] qu'un buffet de salle à manger n'est pas seulement destiné à servir de support à des grès flammés", in H.CLOUZOT, *Pour un art industriel moderne*, in *Mercure de France*, 16 september 1916, p.253. Al eerder had Mailliet, schrijvend over ceramiek, opgemerkt : "Tous les meubles de style nouveau semblent exécutés exclusivement à son intention. On n'y trouve que renforcements, coins et étagères à destinations de pots grands et petits", in A.MAILLET, *L'Atelier de Glatigny*, in *L'Art Décoratif Moderne*, april, 1898, p.102.
- 236 De Union Centrale des Arts Décoratifs, nu Les Arts Décoratifs, werd gesticht in 1882 om kunst en nijverheid dicht bij elkaar te brengen. De vereniging beheert onder meer het Musée des Arts Décoratifs. Zie over de geschiedenis en

werking ervan Y.BRUNHAMMER, *Le beau dans l'utile: un musée pour les arts décoratifs*, Parijs, 1992. Zie ook voor de voorgeschiedenis en de periode tot de jaren 1890 D.L.SILVERMAN, op.cit. (noot 185), pp.109-141.

237 Voor een foto van de originele opstelling, zie I. BÖSTGE, *Agathon Léonard. Le geste Art Nouveau*, cat. Roubaix (Musée d'Art et d'Industrie), 2003, e.a., p. 44.

238 Het nummer heette 'L'Art Nouveau à Sèvres'. Een foto is afgebeeld in 'Le Théâtre' van oktober 1900, zie M. BATTERSBY, *Art Nouveau*, Feltham, 1969, p.12.

239 "die ideale Gemeinschaft aller Schaffenden und Geniessenden", uit de openingsrede voor de Kunstschau, 1908. Zie C.M. NEBEHAY, *Gustav Klimt. Sein Leben nach zeitgenössischen Berichten und Quellen*, Wenen, 1969; München, 1976², p. 245.

240 Silverman wijst erop dat de idee van een verzamelaarskabinet aanwezig was bij het concept van het paviljoen; zie D.L. SILVERMAN, op.cit. (noot 185), p. 294. Ook zij legt een verband met het rococo, zie pp. 294-295. De meeste foto's van het paviljoen staan in an. [A.GUÉRINET], *Décoration et ameublement du Pavillon de l'Union Centrale des Arts Décoratifs à l'Exposition Universelle de 1900*, Parijs, 1900. De idee van een verzamelaarskabinet lag ook aan de basis van het door Plumet gebouwde paviljoen voor toegepaste kunst op de tentoonstelling te Turijn in 1911, de laatste manifestatie van de Franse art nouveau. Het geheel was opgezet als een "demeure d'un amateur raffiné" en het doel was "réunir des objets choisis comme par un connaisseur qui eût pris plaisir à s'entourer des belles choses que les mains les plus expertes exécutaient autour de lui", zie R.KECHLIN (inleid.), *Exposition internationale de Turin 1911. Section française, Groupe XIII. Catalogue des objets d'art exposés au pavillon français d'art décoratif moderne [...]*, Parijs, s.d., p.6. De term 'Cabinet d'amateur', met hoofdletter, wordt gebruikt op p.10.

241 J. HERMAND, *Jugendstil. Ein Forschungsbericht 1918-1964*, Stuttgart, 1965², p. 41.

242 Zie É.BERGERAT, *L'art mobilier. Les vases d'Aubé*, in *La Vie Moderne*, 6 december 1879, pp.556-557; en in verband met Dammouse A.MARC, op.cit. (noot 51), p.227.

243 "Puis c'est la religion encore plus bêtement fanatique d'une coloration, sang de bœuf ou foie de mulet, dans une poterie – et l'on arrive à aimer cela mieux qu'une forte pensée, qu'une belle phrase", in E. en J. DE GONCOURT, op.cit. (noot 128), vol. III, p. 417.

244 "plusieurs artistes devenus très populaires, tels que MM. Chaplet, Delaherche, etc.", in L.BÉNÉDITE, *Les objets d'art au Musée du Luxembourg*, in *Revue des Arts Décoratifs*, vol. XIII, 1892-1893, p.130.

245 Zie L.PLOEGAERTS (red.), H. VAN DE VELDE, *Les mémoires inachevés d'un artiste européen*, volume 2 : notes et variantes, Brussel, 1999, p.759. Van de Velde noemt o.a. Delaherche, Dammouse en Dalpayrat als cruciaal in de wending naar nieuwe "sensations et voluptés".

246 H. NOCQ, *Tendances nouvelles. Enquête sur l'évolution des industries d'art*, Parijs, 1896, pp. 136-137.

247 Zie F.POLAK, *Exposition des céramiques de Lachenal* (Galerie Georges Petit), in *L'Art et la Mode*, 13 november 1897, p.915.

248 H.DE RÉGNIER, *Le mariage de minuit*, Parijs, 1903, p.133. Mijn aandacht werd op deze roman getrokken door F.T.CHARPENTIER, *Régionalisme, littérature et Art nouveau. Quelques remarques à propos de deux amitiés littéraires de Gallé*, in *Gazette des Beaux-Arts*, april, 1974, pp.235-256, waarin de Goncourt en de Régnier worden behandeld. Zie verder over de Régnier, pp. 242-246.

249 Mailliet over ceramiekverzamelaars in A.MAILLET, op.cit. (noot 235), p.102.

250 M.GUILLEMOT, *L'art dans tout*, in *L'Œuvre et l'Image*, oktober, 1901, p.70. Dit is mogelijk overdreven. Over verzamelingen van dergelijke omvang is tot vandaag niets geweten.

251 Zowel Lahor als Mourey publiceerden als eersten in het Frans over Morris, zie voor de referenties van hun publicaties H.A.NEEDHAM, op.cit. (noot 197), pp.189-190.

252 Het publiek wordt snobisme verweten in 1899 in F.WEYL, op.cit. (noot 129), p.3. De term wordt nog gebruikt in 1910 in R.PEYRE, *Céramique française des origines au XXe siècle*, Parijs, 1910, p.235.

253 G. MOUREY, op.cit. (noot 9), pp. I en II.

254 Voor L'Art Nouveau van Bing, zie noot 256. Zie verder D.L.SILVERMAN, op.cit. (noot 185), vooral pp.270-288; en R.JOPPIEN, *Siegfried Bings Kunsthaus 'L'Art Nouveau'*, in R.ULMER (o.l.v.), op.cit. (noot 176), pp.116-127. Voor *La Maison Moderne* zie B.JOHN-WILLEKE, *Die Galerie 'La Maison Moderne' in Paris*, in idem, pp.148-157. Voor beide zie N.J.TROY, op.cit. (noot 216), pp.7-51.

255 Uit een latere autobiografische schets door Meier-Graefe, opgenomen in C.KRAHMER (red.), J.MEIER-GRAEFE, Kunst ist nicht für Kunstgeschichte da. Briefe und Dokumente, Göttingen, 2001, pp.15-16. Meier-Graefes hoogstemde opvattingen rond 1900 waren ingegeven door de ideeën van van de Velde en Morris. Maar al vlug keek hij met een zekere scepsis op zijn avontuur neer: “Die Maison Moderne werde ich gerade drei Jahre gehabt haben. Drei Jahre zuviel, aber ich bereue es nicht”, in C.KRAHMER (red.), J.MEIER-GRAEFE, Tagebuch 1903-1917 und weitere Dokumente, Göttingen, 2009, p.21.

256 Voor afbeeldingen van het porselein voor Bing, zie vooral J.D’ALBIS, Limoges. Bing et l’Art Nouveau, in *Connaissance des Arts*, 320, 1978, pp.125-132; G.P.WEISBERG, Gérard, Dufraissex and Abbot, the Manufactory of Art Nouveau Bing Porcelains in Limoges, France, in *The Connoisseur*, 792, 1978, pp.125-129; M. EIDELBERG, The Life and Work of E. Colonna. Part II, Paris and L’Art Nouveau, in *The Decorative Arts Society Newsletter*, 2, 1981, pp. 1-9; G.P. WEISBERG, Art Nouveau Bing. Paris Style 1900, New York, 1986, pp. 197-266: passim; en G.P. WEISBERG, E. BECKER en É. POSSÉME (o.l.v.), De oorsprong van L’Art Nouveau. Het Bing imperium, cat. Amsterdam (Van Gogh Museum) 2004-2005, pp. 183-215; passim. Zie ook onze ill.3. Voor illustraties van de ceramiek van Dalpayrat voor La Maison Moderne, zie bijvoorbeeld onze noot 9 of R.ULMER (o.l.v.), op.cit. (noot 176), p.160.

257 Men mag ervan uitgaan dat La Maison Moderne uiteindelijk slechts een welstellend publiek bereikte. Een zelfde mening leest men in N.J.TROY, op.cit. (noot 216), p.47: Troy noemt La Maison Moderne te duur voor de middenklasse. Deze mening wordt overgenomen in B.JOHN-WILLEKE, op.cit. (noot 254), p.157.

258 Uit een gedicht gewijd aan de ceramiek van de gebroeders Mougin door d’Avril, opgenomen in R.D’AVRIL en É.NICOLAS, op.cit. (noot 169), p.47.

259 Het publiek van galleries als La Maison Moderne zou deels vrouwelijk zijn geweest, in de lijn van een traditie die in het 19e-eeuwse Parijs was gegroeid. Zie hiervoor R.G.SAISSELIN, *The Bourgeois and the Bibelot*, New Brunswick, 1985, vertaald als *Le bourgeois et le bibelot*, Parijs, 1990, zo op. p.75: “elle consomme le luxe avec voracité et accumule des bibelots”. De vraag kan echter gesteld in hoeverre La Maison Moderne, dat, in tegenstelling tot Bing, grotendeels afstand nam van het frivole, deze traditie wist te doorbreken. Saisselin stelt trouwens dat in de jaren negentig het verschil tussen het zogenoemde oppervlakkig consumptiegedrag van de vrouwen en de zogenoemde “collections plus sérieuses et créatives” van de mannen vervaagde, zie hiervoor in de vertaling pp. 90-91. Toch mag het belang van de vrouwen voor de art nouveau, een stijl die in de woorden van Silverman uitgesproken “feminine, interiorized and organic” was, niet worden onderschat. Zie D.L. SILVERMAN, op.cit. (noot 185), p.206; zie ook in dat verband pp.193-206. Ook Auslander stelt dat het collectioneren, een volgens haar typisch mannelijke vorm van consumeren, op het einde van de eeuw toegankelijk werd voor – “unwomanly” – vrouwen. Tegelijkertijd richtte toen de – mannelijke – dandy zich als verzamelaar naar het tot dan voornamelijk vrouwelijke domein van de binnenhuisinrichting en het moderne kunstobject. Zie L. AUSLANDER, *The Gendering of Consumer Practices in Nineteenth-Century France*, in V. DE GRAZIA en E. FURLOUGH (red.), *The Sex of Things. Gender and Consumption in Historical Perspective*, Berkeley-Los Angeles-Londen, 1996, pp. 79-112; en L. AUSLANDER, *Taste and Power. Furnishing Modern France* (reeks *Studies on the History of Society and Culture*), Berkeley-Los Angeles-Londen, 1996, pp. 296-302. Ceramiek komt daarin niet ter sprake. Zie verder over het toenmalige maatschappelijke belang van de smaak en van vrouwen als consumenten van luxegoederen L. TIERSTEN, *Marianne in the Market: Envisioning Consumer Society in Fin-de-Siècle France*, Berkeley, 2001, dat ik niet heb kunnen raadplegen. Ik voeg hier nog aan toe dat aandacht voor ceramiek in de toenmalige Franse tijdschriften gericht op een vrouwelijk publiek bestaat maar zeldzaam is. De voorkeur gaat er uit naar Lachenal en Muller. Ik vond in de toenmalige literatuur slechts een enkele directe verwijzing naar vrouwen als verzamelaars: “Aussi les femmes se les [d.i. stukken van Lachenal] arrachent-elles, elles qui savent aujourd’hui être plus collectionneuses que les chercheurs d’autrefois et qui s’affolent des productions de Lachenal pour leur nouveauté, leur coloris, leur feu, leur élégance, leur imprévu”, in S. DE PIERRELÉE, Lachenal, in *Revue Illustrée*, 15 november 1897, p. 342. Bij mijn bespreking van de hiernavolgende periode zal verdere vermelding van literatuur over deze problematiek moeten ontbreken, daar ik niets vond in de contemporaine kritiek en recente studies hieromtrent zich tot voor 1914 beperken. Verder onderzoek is dan ook aangewezen. Voorlopig is aan te nemen dat na de oorlog de verschillen tussen mannelijke en vrouwelijke consumenten van kunstobjecten, i.c. van ceramiek, weer toenemen: de markt van modieuze, consumeerbare objecten, voortaan beschikbaar in grootwarenhuizen, is dan gegroeid, wat een reactie ontlokt die ‘mannelijke’ waarden huldigt. Zie ook onze noot 571.

260 Zie R.H.WILLIAMS, *Dream Worlds. Mass Consumption in late Nineteenth-Century France*, Berkeley- Los Angeles-Londen, 1982. Zie de hoofdstukken ‘The Dandies and Elitist Consumption’, pp.107-153; en ‘Decorative Arts Reform and Democratic Consumption’, pp.154-209.

261 R.H. WILLIAMS, op.cit. (noot 260), p.262.

- 262 R.H.WILLIAMS, op.cit. (noot 260), p.204.
- 263 Zie G.DE DIESBACH, Proust, Parijs, 1991, p.143. Voor een briljante en uiterst scherpe karakterisering van de Montesquiou, zie hierin vooral pp.141-148. Voor een vergelijking tussen des Esseintes en een met wat meer sympathie benaderde de Montesquiou, zie o.a. Ph. JULIAN, Robert de Montesquiou, un prince 1900, Parijs, 1965, pp.73-79. De recente literatuur over de Montesquiou is omvangrijk en doorgaans pejoratief van toon. Een uitzondering hierop vormt E. EMERY, Misunderstood Symbolism: Rereading the Subjective Objects of Montesquiou's First Maison d'un artiste, in C.I.R. O'MAHONY (red.), Symbolist Objects: Materiality and Subjectivity at the Fin de Siècle, High Wycombe, 2009, pp. 18-43. Daarin worden de jaren na 1890 niet behandeld. Wel wordt op p. 36 vermeld dat de Montesquiou toen voor de decoratie van woonruimtes een beroep deed op Hœntschel.
- 264 "il vint me lire un rapport [...] dans lequel je relevai avec épouvante cette vilaine et indésirable chose dont il paraissait préconiser, non seulement l'horrible expression, mais l'affreux usage, et qu'il appelait 'vulgarisation d'art'", de Montesquiou over Gallé, in P.-L. COUCHOUD (red.), R. DE MONTESQUIOU, Les pas effacés. Mémoires, vol.II, Parijs, 1923, p.297.
- 265 Zie R. DE MONTESQUIOU-FEZENSAC, op.cit. (noot 98), pp.202-212.
- 266 E.POTTIER, Grèce et Japon, in Gazette des Beaux-Arts, augustus, 1890, p.123. Pottier zag de gelijkheid der kunsten als een teken van hoge beschaving.
- 267 Voor meer hierover en over de kunsthandel in het algemeen, zie H. MAKUS, Ausstellungen und Salons. Galerien und Handelshäuser, in H. MAKUS (red.), Adrien Dalpayrat, 1844-1910, Französische Jugendstil-Keramik. Kunst aus dem Feuer; Céramique française de l'Art Nouveau. Art du feu, Stuttgart, 1998, pp. 63-79.
- 268 H.HAVARD, Les Salons de 1903. Les arts décoratifs, in La Revue de l'Art Ancien et Moderne, juni, 1903, p.463.
- 269 É.MOLINIER, op.cit. (noot 187), p.173. Amper een jaar later, in 1898, roept het 'Revue des Arts Décoratifs' op tot een 'concours d'exécution de la Revue des Arts Décoratifs. Céramique : une cheminée'. Van meerdere grote ceramisten zijn schoorsteenmantels bekend. Onder hen Bigot, Dalpayrat, Delaherche en het Atelier de Glatigny. Voor artistieke schoorsteenmantels vervaardigd in steengoedfabrieken, zie A.MAILLARD, La céramique architecturale à travers les catalogues de fabricants 1840-1940. Un inventaire raisonné de la collection du Musée de la Céramique Architecturale à Auneuil, Parijs, 1999, pp.62-71.
- 270 É.MOLINIER, op.cit. (noot 187), p.175.
- 271 G.LARROUMET, Les arts du feu. La céramique artistique (3^e et dernier article), in Revue des Arts Décoratifs, november, 1897, p. 370.
- 272 A.MAILLET, op.cit. (noot 235), p.102.
- 273 R.DE LA SIZERANNE, Chaplet et la renaissance de la céramique. Au Pavillon de Marsan, in Revue des Deux Mondes, vol. LVII, 1910, p. 158.
- 274 H.CLOUZOT, La céramique à l'exposition, in La Renaissance de l'Art Français et des Industries de Luxe, december, 1925, p. 564.
- 275 H.CLOUZOT (inleid.), Rétrospective A.Dammouse, cat. Parijs (Musée Galliera), 1926-1927, p.6.
- 276 Zie an., World's Columbian Exposition 1893. Official Catalogue, Chicago, 1893, part X, Department K: Fine Arts, p. 110. Voor de tentoonstelling van 1900, zie o.a. H.SARRIAU, Musée centennal de la classe 72. Céramique à l'Exposition universelle internationale de 1900 à Paris. Rapport du comité d'installation, s.l., s.d., pp.183-200.
- 277 Zo is er een afbeelding van een vaas in bruin steengoed uit het atelier in de rue Blomet in E.GRASSET, Formes et décoration des vases, in Art et Décoration, 1909 (2^e sem.), p.139. En zo werden cat.57, ca.1892, en cat.48, 1898 te dateren, nog in 1918 afgebeeld; zie hierover het catalogusgedeelte. Deze voorbeelden kunnen gemakkelijk met andere worden aangevuld.
- 278 Zie C.LOREL en H.MÉNÉTRIÉ, Catalogue-guide illustré de la collection Charles Lebeau, Boulogne-sur-Mer, 1926, nr.685. Het stuk, een doublet van onze cat.46, bevindt zich in het museum van Boulogne-sur-Mer.
- 279 H.FRANTZ, La céramique française à l'exposition, in L'Art Décoratif, september, 1900, p. 241.
- 280 Zie bijvoorbeeld Borrmann in 1898: R.BORRMANN, op.cit. (noot 96), p.166: "dass die französische Keramik der Jetztzeit an der Spitze derjenigen aller anderen Länder Europas [...] schreitet."
- 281 Zo bijvoorbeeld Y.RAMBOSSON, Le mouvement des arts appliqués, in Le Bulletin de l'Art Ancien et Moderne,

januari, 1929, p.25 : "Aucun pays ne saurait réunir dans sa production des soixante dernières années un ensemble aussi impressionnant."

282 Zie S. BING, *La culture artistique en Amérique*, Evreux, 1895, vert. als R. KOCH (red.) S. BING, *Artistic America. Tiffany Glass and Art Nouveau*, Cambridge, Mass., 1970, p. 177.

283 F.-Th. CHARPENTIER e.a. (red.), É. GALLÉ en R. MARX, *Lettres pour l'Art. Correspondance, 1882-1904*, Straatsburg, 2006, p.90.

284 Voor illustraties van de twee manieren van werken, zie bijvoorbeeld H. MAKUS, *Keramik aus Historismus und Jugendstil in Frankreich mit Beispielen aus anderen europäischen Ländern. Ausgewählte Objekte aus zwei Privatsammlungen*, cat. Kassel (Landesmuseum), 1981, pp. 132-138.

285 L. DE FOURCAUD, op.cit. (noot 168), p. 12. Kritiek op Lachenal in diezelfde zin is te vinden in G.BABIN, *La Céramique. Expositions Dalpayrat-Lesbros, Lachenal, Delaherche*, in *L'Art Décoratif Moderne*, vol.IV, 1895-1896, p.66.

286 Lachenals eerste stukken in steengoed worden getoond in 1891 en 1894. Zie hierover onze noot 754 en H.NOCK, *Chronique du mois*, in *Revue des Arts Décoratifs*, vol. XV, 1894-1895, p.190, waarin Lachenal tegelijk afstand neemt van het prestige van steengoed. Faïence, beweert hij tegenover Nock, is moeilijker te vervaardigen.

287 F. MINKUS, Edmond Lachenal, in *Kunst und Kunsthandwerk*, vol. IV, 1901, p. 397.

288 L. DE FOURCAUD, op.cit. (noot 168), p.12.

289 É.MOLINIER, *Quelques mots sur l'exposition de céramique*, in *Art et Décoration*, 1897 (2^e sem.), p.8.

290 Bij wijze van voorbeeld citeer ik Rippl-Rónai, een der belangrijkste Hongaarse kunstenaars, uit een brief van 1905: "Il n'existe pas d'objet d'art (art appliqué) autre que celui créé à Paris au [Salon du] Champ de Mars, ce qui se fait chez nous ailleurs n'est que tromperie", in Z.FARKAS (red.), *Les mémoires de József Rippl-Rónai. Les mémoires de Fülöp Ö. Beck*, Boedapest, 1957, pp.144-145.

291 "However, although in ceramic, as in glass-industry, France takes the first place, nearly all the other nations show original attempts in the making of china, fayence and gré [sic], so that the exposition of the different branches of ceramic art may well be said to be the main attraction of the arts and crafts section", leest men over de wereldtentoonstelling van 1900 in an. [W.FRED], *Glass and Ceramic Industry at the Paris Exhibition. II. Ceramic*, in *The Artist*, november, 1900, p.122. Dit wordt herhaald in W.FRED, *Glas und Keramik auf der Pariser Weltausstellung*, in *Kunst und Kunsthandwerk*, vol. III, 1900, p.379.

292 an., *Dekorierde Keramik*, in *Dekorative Kunst*, vol.IV, 1899 (2^e sem.), p.45.

293 Krog ontwierp de vaas in 1896, zie een afbeelding in J.OPIE, *Scandinavia. Ceramics and Glass in the Twentieth Century. The Collections of the Victoria and Albert Museum*, Londen, 1989, p. 35. Zie ook de tussen 1919 en 1925 ontstane vaas van de koninklijke porseleinmanufactuur met glazuur van Paul Proschowsky, afgebeeld in R. PAPINI, *Le Arti d'Oggi. Architettura e Arti Decorative in Europa*, Milaan-Rome, 1930, pl.CCLXXXIX. Het latere stuk staat door de aanwezigheid van pootjes nog dicht bij de vorm van Dalpayrat.

294 Zie de 18e-eeuwse fles in steengoed uit Bizen, afgebeeld in *Le Japon Artistique. Documents d'Art en d'Industrie*, 15, s.d. [juli 1889], hors texte, pl. AFI, waarschijnlijk het directe voorbeeld voor Dalpayrat.

295 Vergelijk een vaas met olifantskoppen ontworpen door Reistrup, afgebeeld in P.RASMUSSEN, *Kählers Værk*. Om familien Kähler en deres keramiske værksted i Næstved 1893-1974, Kopenhagen, 2002, p. 61 met een door Jean Coulon voor Dalpayrat ontworpen jardinière, afgebeeld in H. MAKUS (red.), op.cit. (noot 267), p.136. De vaas van Reistrup zou men ca. 1890 kunnen dateren volgens L. DYBDAHL, op.cit. (noot 79), p.112, maar wordt door Rasmussen ca. 1900 gedateerd. Andere vazen met gesculpteerde dierenkoppen door Reistrup zouden, volgens schriftelijk meegedeelde recente bevindingen van Rasmussen, pas vanaf ca. 1895 in productie zijn genomen; de eerste ontwerpen in die zin dateert hij ca. 1893 (i.p.v. 1889, zie P. RASMUSSEN, op.cit., p.56). Over Reistrup die op het einde van de jaren tachtig in Parijs werkte, zie verder P.RASMUSSEN, *Reistrup, udsmykninger og keramik*, Kopenhagen, 2006. Werk van Reistrup met dierenkoppen in reliëf was te zien bij Bing in 1896, zie an., *Salon de l'Art Nouveau. Deuxième catalogue*, cat. Parijs (*L'Art Nouveau*), 1896, nr.796-800. Naast dierenkoppen komen op Deense vazen ook zo goed als volledige dieren in symmetrische reliëfs voor. Zie bijvoorbeeld een stuk van Elise Konstantin-Hansen uit 1889 of een later stuk van Hans Adolph Hjorth, afgebeeld in T.NIELSEN, *Keramik i lange baner. 120 års dansk keramik*, cat. Vejen (Kunstmuseum), 2009, pp.12 en 26. De jardinière van Dalpayrat werd voor het eerst tentoongesteld bij Petit in de *Exposition d'art décoratif moderne* in 1894 en afgebeeld als hors texte in *Revue des Arts Décoratifs*, vol. XV, 1894-1895, pl. achter p.200. In de volgende jaren werd ze nog vaak afgebeeld. Japanse vazen die aan de oorsprong van dergelijke stukken kunnen liggen

waren verspreid en gekend. Zulke modellen werden reeds gepubliceerd in 1877 en 1880 en werden ook door Deck tot voorbeeld genomen. Cf. G. LACAMBRE (o.l.v.), *Le japonisme*, cat. Parijs (Galeries Nationales du Grand Palais), 1988, e.a., resp. p.91, ill.171 en p.93, ill.190. Voor een in de vorm vergelijkbaar Frans werk in brons, zie een zeer vroege vaas voorzien van olifantskoppen in reliëf door de beeldhouwer Mène, afgebeeld in C.-A. MARZET e.a., 1880-1920. *Art Déco. Design, veilingcat.* Parijs (Drouot Richelieu), 24 oktober 2011, p.64.

296 Een voorbeeld mag volstaan: de in *L'Art Décoratif*, november, 1898, p.64 gepubliceerde vaas door Herman August Kähler, waarvan een exemplaar in het Hongaars museum voor toegepaste kunst, zie de afbeelding in Z.LOVAG (red.), *Style 1900. A Great Experiment of Modernism in the Applied Arts* (reeks *Periods in European decorative arts*), vol. II, Boedapest, 1996, p.104, waarvan de vorm van Delaherche had kunnen zijn. Een gelijkende vorm komt ook voor bij Chaplet, zie de afbeelding in Y.RAMBOSSON, *Le mouvement des arts appliqués*, in *Le Bulletin de l'Art Ancien et Moderne*, februari, 1929, p.69.

297 Volgens Ertberg in M. ERTBERG e.a., L. Hjorth. *En keramisk virksomhed i Rønne*, cat. Rønne (Bornholms Museum); Kopenhagen (Kunstindustrimuseet), 1977, p. 36; voor voorbeelden zie pp. 39 en 40.

298 Zie bijvoorbeeld werk van Hans Adolph Hjorth of Carl Halier, afgebeeld in T.NIELSEN, op.cit. (noot 295), pp.32-33 en 157. Zie ook bepaalde glazuren van Arne Bang of Bode Willumsen die respectievelijk aan Bigot en Carriès doen denken, afgebeeld op pp.160 e.v. en 178 e.v.

299 Bodelsen was de eerste die daarop wees in M. BODELSEN, *Willumsen i halvfemsernes Paris*, Kopenhagen, 1957, passim. Voor een afbeelding van de 'Familievaas', zie onze ill.32. In dit verband wordt altijd Gauguins zelfportretkruik genoemd (Ch. GRAY, op.cit. (noot 68), cat. 65) maar andere stukken (Ch. GRAY, cat. 63, 67 en 68) die Willumsen kan hebben gezien bij Pissarro of bij Schuffenecker, staan nog dichter bij de 'Familievaas'. Ook andere werken van Willumsen tonen invloed van Gauguin, zo bijvoorbeeld een vaas uit 1894, afgebeeld in L. KROGH e.a., J.F. Willumsens keramiske værker 1891-1900, cat. Frederikssund (J.F. Willumsens Museum), 1986, p. 6. Krogh noemt opnieuw Gauguins kruik als de waarschijnlijke inspiratie voor Willumsen in L. KROGH en A.B. FONSMARK, *Du Symbolisme à l'Expressionnisme*. Willumsen, 1863-1958, un artiste danois, cat. Kopenhagen (Museum Ordstrupgaard); Parijs (Musée d'Orsay), 2006, p. 85.

300 Typisch voor het onbegrip in Frankrijk voor de niet-klasseke, als zeer exotisch geziene ceramiek van Gauguin, is de mening van Bracquemond erover, weergegeven door Pissarro in een brief van januari 1887: "il a eu l'air de me dire que c'était de l'art de matelot, pris un peu partout". Zelf vond hij Gauguins ceramiek "anti-artistique", in J.REWALD (red.), C.PISSARRO, *Lettres à son fils Lucien*, Parijs, 1950, pp.131-132.

301 Zie P. BELLANGER e.a., Jean-Joseph Carriès sculpteur, cat. Parijs (Galerie Patrice Bellanger), 1997, p. 24. De tentoonstelling liep in februari 1889. Volgens een opdracht door Carriès op een afdruk van de foto dateert de vaas van voor januari 1889; zie A. ALEXANDRE, op.cit. (noot 126), p. 74. Willumsen was in 1889 bij tussenpozen in Parijs; zie L. KROGH, *Katalogbog J.F. Willumsens Museum*, Kopenhagen, 1986, 1991², p. 59. Carriès wordt nergens genoemd met betrekking tot Willumsen, ook niet waar Willumsens Parijse jaren worden behandeld of in U.HJORTH, J.F.Willumsen i Europa, Frederikssund, 2006, een studie over de onderlinge invloeden en overeenkomsten met het buitenland.

302 Voor een afbeelding van 'Twee kikkers' door Willumsen uit 1894, zie L. KROGH e.a., op.cit. (noot 299), p. 63. Voor een afbeelding van een schoteltje in de vorm van het blad van een zeeroos waarop in reliëf een kikker liggend in ijs simulerend kristalglazuur, zie A.HAYDEN, *Royal Copenhagen Porcelain. Its History and Development from the Eighteenth Century to the Present Day*, Londen, 1911, p.412. Zie over het schoteltje ook onze noot 750. Er bestaat een schotel waarop kikkers rond een plas groen glazuur door de Portugese Palissyst Manuel Mafra. Het stuk dateert van voor 1887 en kan dus beschouwd worden als een merkwaardige voorloper van Bigot en Roche, die de Portugees hoogstwaarschijnlijk niet kenden. Zie de afbeelding in Ch.VIENNET, op.cit. (noot 26), p.229.

303 Cf. M. BODELSEN, *Gauguin Ceramics in Danish Collections*, Kopenhagen, 1960. Over de band tussen beide landen werd er verder weinig gepubliceerd. M.BODELSEN, op.cit. (noot 45) en M.ERTBERG, op.cit. (noot 137), werden reeds aangehaald. P. RASMUSSEN, *Céramique danoise. La connexion française*, in *La Revue de la Céramique et du Verre*, 134, 2004, p. 23-31, biedt een uitstekend overzicht vanaf 1850, maar, ondanks de titel wordt er niet naar Frankrijk verwezen. Wel worden Gauguin en Carriès genoemd en wordt er ingegaan op de belangrijke rol in beide landen van kunstenaars zonder een specifiek ceramische opleiding. Frankrijk blijft verder onvermeld als de periode na de art nouveau wordt behandeld.

304 Zie bijvoorbeeld M. EIDELBERG, op.cit. (noot 62), passim; of N.E.OWEN, *Rookwood and the Industry of Art. Women, Culture and Commerce, 1880-1913*, Athens, Ohio, 2001, pp.40, 86 en 151.

305 Het is frappant dat een Amerikaanse criticus ter gelegenheid van de wereldtentoonstelling van 1900 de voor hem

blijkbaar pijnlijke waarheid wist te negeren door ze om te draaien: “When the Lachenals and Taxile Doats see the Grueby and Rookwood pottery they will wish that the idea of something equally good has occurred to them. The inspiration both on Grueby and Rookwood seems to be chiefly Oriental so far as form and color are concerned, and not at all French or modern”, in R.S., Paris Pottery Exhibits, in *The New York Times*, 9 juli 1900, p.7. Zo ook: “We know of very little done so far in this country on the lines followed by French potters”, in an., French Pottery, in *Keramic Studio*, juni, 1902, p.30.

306 Cf. R. en T. KOVEL, *The Kovels' Collector's Guide to American Art Pottery*, New York, 1974, pp.60-63 en 90-91 respectievelijk onder Haviland en Massier.

307 Over Sicard is geen monografische literatuur beschikbaar. Wel zijn gegevens te vinden in literatuur over Amerikaanse ceramiek, in de eerste plaats in N.F.SCHNEIDER, *Weller Art Pottery in Color*, Des Moines, Iowa, 1971. Sicard verbleef in de Verenigde Staten van 1901 tot 1907. Over zijn activiteiten daarna in Zuid-Frankrijk, zie D.FOREST en K.LACQUEMANT (o.l.v.), Massier. *L'introduction de la céramique artistique sur la Côte d'Azur*, cat. Vallauris (Musée Magnelli), 2000, pp.22-23, 33.

308 Voor andere Amerikaanse ateliers in de lijn van Massier, zie bijvoorbeeld R. en T. KOVEL, op.cit. (noot 306), pp.1, 86, 116-117, 173.

309 Voor Doats tekst zie de bibliografie onder de contemporaine algemene literatuur. Doat was niet de enige Fransman die technische raadgevingen voor Amerikanen schreef. In 1909 publiceerde de ceramist Louis Franchet: L.FRANCHET, *The Decoration of Grand Feu Grès*, in *Keramic Studio*, april, 1909, pp.258-262. Over Franchet zie P.ARTHUR, Louis Franchet. *Un maître oublié de la technologie de la céramique*, in *Sèvres. Revue de la Société des Amis du Musée National de Céramique*, 19, 2010, pp.143-147.

310 Voor afbeeldingen, zie bijvoorbeeld R. en T. KOVEL, op.cit. (noot 306), p.115 (Meyer), 170 en 172 (Perry Stratton), 325 (Wheatley); en M. EIDELBERG, op.cit. (noot 62), p.131 (Robertson), p.181 (Volkmar). Voor Rhead, zie de afbeelding in P.BARNET en M.WILKINSON, *Decorative Arts 1900. Highlights from Private Collections in Detroit*, cat. Detroit (The Detroit Institute of Arts), 1993-1994, p.31, te vergelijken met door Émile Belet en door Lucien d'Eaubonne voor Paul Milet ontworpen vazen en met het decor op een vaas van Sèvres, telkens vóór Rhead gepubliceerd en afgebeeld in A.DUNCAN, *The Paris Salons 1895-1914, vol.IV: Ceramics and Glass*, Woodbridge, 1998, pp.22, 138, 139, 338-340, 385.

311 Men noemt Tiffany's ceramiek zelfs “least derivative from European models”, in W. KAPLAN (o.l.v.), *The Art that is Life. The Arts and Crafts Movement in America, 1875-1920*, cat. Boston (Museum of Fine Arts), 1987, e.a., p. 153. Met European wordt hier Frans en Belgisch bedoeld. Dezelfde mening is Eidelberg toegegaan, zie M.P.EIDELBERG, *Tiffany Favrite Pottery. A New Study of a Few Known Facts*, in *The Connoisseur*, 679, 1968, p.60. In zijn argumentatie wijst hij erop dat bepaalde vormen en kleuren rond 1900 gemeengoed waren en voordien of tegelijkertijd Tiffany's emailwerk bepaalden. Ook recent stelt Eidelberg dat Tiffany “totally transformed French models” en ziet hij geen concrete overeenkomsten met Frankrijk, in M.EIDELBERG, S.Bing and L.C. Tiffany, *entrepreneurs of style*, op internet in 19thc-artworldwide.org, zomer, 2005, z.p. Toch blijft het een feit dat wat na 1900 gemeengoed was geworden zijn oorsprong vond in de Franse ceramiek die Tiffany goed kende. Waarom dan niet gesproken van indirecte invloed? Een nog extremer standpunt neemt Sigur in: in haar gedetailleerde studie betreffende het Aesthetic Movement en de Arts and Crafts in Amerika gaat ze geheel voorbij aan de mogelijkheid van een Franse invloed door de bronnen van Tiffany's ceramiek slechts als Japans te duiden. Ook het werk van Robineau, met inbegrip van de decors met kristalglazuur, zou volgens haar uitsluitend een Japanse oorsprong hebben. Zie H.SIGUR, *The Influence of Japanese Art on Design*, Layton, Utah, 2008, resp. pp.193 en 201-203. Eidelbergs laatste publicatie, M.P.EIDELBERG, *Tiffany Favrite Pottery and the Quest of Beauty*, cat. New York (Lillian Nassau Gallery), 2010, heb ik niet kunnen raadplegen.

312 Al vroeg verkocht Tiffany werk van onder meer Chaplet en Delaherche, zie A.BOUILHET, *L'Exposition de Chicago. Notes de voyage d'un orfèvre*, in *Revue des Arts Décoratifs*, vol.XIV, 1893-1894, p.75. Over de tentoonstelling van 1901, zie an. [A.B.LEONARD], *Exhibition of French Pottery at the Tiffany Studios*, in *Keramic Studio*, augustus, 1901, pp. 82-83.

313 Over Tiffany's ‘bisqueware’, zie, behalve de in noot 311 genoemde publicaties, R. KOCH, *Louis C. Tiffany's Glass-Bronzes-Lamps*, New-York, 1971, p. 152. Voor een afbeelding te vergelijken met Cazin, onze cat.156, zie p. 151. Voor een afbeelding te vergelijken met Bussière, onze cat.150, zie W. KAPLAN (o.l.v.), op.cit. (noot 311), p. 153.

314 Zie, meer bepaald over hun aankopen op de Parijse wereldtentoonstelling van 1900, J.BRINCKMANN, *Die Ankauf auf der Weltausstellung Paris 1900*, Hamburg, 1901; en U.CAMPHAUSEN en G.BEKKER, *Die Erwerbungen auf der Weltausstellung Paris 1900*, in *Mitteilungen des Städtischen Museums für Kunsthandwerk zu Leipzig*/

Grassimuseum und seines Freundes- und Förderkreises e.V., 11, 2000, pp.1074-1201. Graul kocht vooral ceramiek, het leeuwenandeel daarvan werd gevormd door Frans steengoed. De Duitse ceramist Scharvogel uitte kritiek op de belangstelling van Duitse musea voor Franse ceramiek: “es gibt deutsche Museen, die haben auf der Pariser Weltausstellung 1900 für 80.000 Mark französische Keramik gekauft, deutsche aber nicht”, in J.J. SCHARVOGEL, *Echter und falscher Stil in der Keramik*, in *Die Werkkunst*, 12, 1906, p. 185.

315 Vergelijk bijvoorbeeld afbeeldingen van Moreau-Nélaton in A. DUNCAN, op.cit. (noot 310), p. 341; van Robalben in idem, pp. 364 en 365; van Schmidt-Pecht in an. [J.MEIER-GRAEFE] (red.), op.cit. (noot 9), *la céramique*, p.14; en van Schmuz-Baudiss in R. BORRMANN, op.cit. (noot 96), s.d., p.65.

316 Een belangrijk moment in de geschiedenis van de Engelse waardering voor Franse ceramiek was de presentatie van Franse decoratieve kunst in de Grafton Galleries in Londen in 1893, zie M.HASLAM, *The Pursuit of Imperfection. The Appreciation of Japanese Tea-Ceremony Ceramics and the Beginning of the Studio-Pottery Movement in Britain*, in *The Decorative Arts Society, 1850 to the Present. Journal*, 28, 2004, pp.159-160. De publicatie bij de betreffende tentoonstelling geeft geen beschrijving of afbeelding van de geëxposeerde stukken, zie L.DE FOURCAUD e.a., op.cit. (noot 31). Wel valt op dat Deck er het opvallendst vertegenwoordigd was met een uitgebreide retrospectieve presentatie, een veelbetekend feit, gezien het lange voortleven in de Engelse ceramiek van de esthetiek van de jaren zeventig en tachtig.

317 Zie bijvoorbeeld W.P.RIX, *Modern Decorative Wares*, in *Art Journal*, 1905, p.113; of an., *Some Recent Developments in the Pottery Ware of the Martin Brothers*, in *The Studio*, vol.XLII, 1908, p.109.

318 Ch. HOLME, op.cit. (noot 143), pp. 48 en 50. De Fransen zijn de enige moderneren die Holme positief beoordeelt. De westerse en vooral de oosterse gebruiksceramiek beschouwt hij echter als een geschikter voorbeeld tot navolging.

319 Zie noot 69.

320 Zie A.SCOTT ANDERSON, op.cit. (noot 29), p.88. De auteur acht de Engelse aandacht voor Frankrijk mee verantwoordelijk voor de enorme interesse die contemporaine ceramiek in Engeland van 1870 tot 1900 te beurt viel, zie pp. 87-88. Eerder wees vooral Haslam op het belang van Fransen als Deck en Cazin voor de bloei van de Engelse ceramiek sinds de Aesthetic Movement. Hij gewaagt ook van invloed door Avisseau en door Ziegler, zie M.HASLAM, op.cit. (noot 38), pp.8 en 11. De verbondenheid van de Franse ceramiek met de Britse in de Aesthetic Movement verankerde stijl werd recent geïllustreerd door de schitterende collectie van Dawson en Galloway, zie hiervoor C.CLIFTON-MOGG, *A Passion for Collecting*, Boston-New York-Londen, 2002, pp.70-73. Ook de exemplarische collectioneurs van Victoriaanse kunst en handwerk, het echtpaar Handley-Read, bleken niet ongevoelig voor Franse ceramiek, getuige bijvoorbeeld hun schenking aan het museum te Bath.

321 Voor de positieve houding tegenover Deck in de jaren negentig, zie een tekst van de ceramist William De Morgan uit 1892 in W. GAUNT en M.D.E. CLAYTON-STAMM, *William De Morgan*, Londen, 1971, p. 160. Zie in verband met de toenmalige kennis van het werk van Deck in Engeland ook onze noot 316. De waardering voor Deck was toen in Engeland niet nieuw, zie daarvoor onze noot 40.

322 Voor een afbeelding van een met cat.83 vergelijkbare vaas, zie G. CLARK, *The Potter's Art. A Complete History of Pottery in Britain*, Londen, 1995, p. 115.

323 In verband met de Martin Brothers en Frankrijk, en meer bepaald over Greenslade, zie M. HASLAM, *The Martin Brothers Potters*, Londen, 1978, pp.113 en 117-120. Greenslade achtte de Franse ceramisten superieur aan de Engelsen en toonde hun werk aan Edwin Martin op een tentoonstelling Franse ceramiek in de Guildhall in 1898. Later nam hij drie broers mee naar de wereldtentoonstelling te Parijs waar hen vooral Carriès opviel. Dat is begrijpelijk: er is immers overeenkomst in hun figuratief werk. Anderzijds echter is het verschil groot; en bovendien zijn de vroegste vergelijkbare werken van de Martins ouder dan die van Carriès. Verder verbaasden de Martins zich te Parijs over het ontbreken van decor bij de Fransen en over hun vijf à zes maal hogere prijzen. In 1910 schrijft Edwin Martin in een brief: “That famous French potter M. Delahursh [sic] had the same inspiration for potting as ourselves – in fact many of his shapes and ribbins so much resemble ours that one almost feels that he has been copying. But perhaps it isn't so”, geciteerd in idem, p. 121. De vormelijke overeenkomsten tussen de twee zijn echter gering. Zie verder idem, p.161, waar Haslam ongedateerde nota's door Greenslade aanhaalt waarin wordt gesteld dat de Martins zelf werden beïnvloed door de Fransen, vooral dan door Carriès en Delaherche.

324 Voor een afbeelding van een met Delaherche vergelijkbare vaas, zie bijvoorbeeld P.PATTERBURY (inleid.), *The Adam Fernyhough Collection of Ruskin Pottery*, veilingcat. Londen (Sotheby's), 20 april 1993, p. 10, nr. 3. Met Bigot vergelijkbaar is bijvoorbeeld idem, p. 14, nr. 28. Met Dalpayrat bijvoorbeeld idem, p. 14, nr. 32. Een mooi voorbeeld van

gelijkenis met Dalpayrat is in PROSE, B.DEISROTH e.a., The Harriman Judd Collection. British Art Pottery, veilingcat. New York (Sotheby's), 22 januari 2001, p. 143, nr. 387.

325 P. ATTERBURY (inleid.), op.cit. (noot 324), p. 8.

326 Voor een andere houding tegenover de Ruskin Pottery, zie bijvoorbeeld A.W. COYSH, British Art Pottery 1870-1940, Rutland, 1976, p. 79, of I. ANSCOMBE en CH. GERE, Arts and Crafts in Britain and America, Londen, 1978, p. 211.

327 Voor werk met loopglazuur uit 1906, zie E.EBBINGE, W.C. Brouwer (1877-1933), aarden vaatwerk, tuinaardewerk, bouwaardewerk, cat. Leeuwarden (Het Prinsessehof), 1980, p. 43; voor werk van na 1915, zie p. 51.

328 Voor Frans aandoend werk van Lanooy, zie W. HEIJBOEK en K. GAILLARD, Tussen twee vuren. Chris Lanooy 1881-1948, Zwolle, 2002, p. 33, ill. 44 en p. 37, ill. 49. Voor specifieke overeenkomsten, zie een vaas van Jean Pointu, afgebeeld in M.DUCRET en P.MONJARET, op.cit. (noot 103), p.168 en een gelijktijdige vaas van Lanooy, afgebeeld in J.VAN DEN BOSCH en T.LANDRÉ, Exposition Universelle et Internationale. Section néerlandaise. Arts industriels et du métier, Brussel, 1910, p.41; of een bord van Delaherche, afgebeeld in M. RHEIMS, L'objet 1900, Parijs, 1964, p. 118 en een veel latere schaal van Lanooy, afgebeeld in M.G. SPRUIT-LEDEBOER, Nederlandse keramiek 1900-1975, Assen-Amsterdam, 1977, p. 225. Voor Frans aandoend werk van Andrée, zie M.G. SPRUIT-LEDEBOER, Leven en werk van de pottenbakker Johannes Henricus Andrée, in Mededelingenblad Vrienden van de Nederlandse Ceramiek, 61, 1970, vanaf p.20. Werk van Lanooy en Andrée dat na de bloeiperiode van de art nouveau is te situeren, wordt door mij later besproken.

329 Op een ander moment van overeenstemming tussen Nederland en Bracquemond wordt gewezen in Ch. VAN RAPPARD-BOON (o.l.v.), Imitatie en Inspiratie. Japanse invloed op Nederlandse kunst van 1650 tot heden, cat. Tokyo (Suntory Museum of Art), 1991; Amsterdam (Rijksmuseum), 1992, p. 48: een kan in aardewerk van De Porcelaine Fles te Delft naar ontwerp van de graficus van Hoytema uit 1898 is vergelijkbaar met Bracquemonds servies voor Rousseau.

330 Gans noemt het eierschaalporselein "eerder Frans dan Hollands" in L.GANS, Nieuwe Kunst. De Nederlandse bijdrage tot de Art Nouveau. Decoratieve kunst, kunstnijverheid en architectuur omstreeks 1900, Utrecht, 1966, p.40. Voor de karakterisering 'Franser dan Frans' pleit meer bepaald de directe invloed die volgens Brentjens op het eierschaalporselein van Rozenburg is uitgegaan van bepaalde ontwerpen uit 'Fantaisies Décoratives' van Jules Habert-Dys uit 1886. Zie de afbeelding van een ontwerp voor een vaas door Habert-Dys in Y.BRENTJENS, Rozenburg. Plaatel uit Haagse kringen (1883-1917), cat. Den Haag (Gemeentemuseum), 2007-2008, p.116. Dergelijke ontwerpen hebben in Frankrijk zelf geen directe navolging gekend. De samenwerking van Habert-Dys met de ceramische industrie kreeg tot vandaag weinig aandacht. Over deze kunstenaar, die ook voor het atelier van Haviland in Auteuil werkte, is een monografie door G.P. Weisberg in voorbereiding. Zie voorlopig zie vooral H.CLASSENS, Habert-Dys, maître-décorateur, Parijs, 1924. Over 'Fantaisies Décoratives' en het latere modelboek 'Caprices Décoratifs', zie hierin pp.16, 34 en 47-54.

331 Hiard werkte reeds in 1883 in het atelier van Deck. Ze nam nog deel aan de wereldtentoonstelling van 1900, cf. S. KUTHY, Albert Anker, Fayencen in Zusammenarbeit mit Théodore Deck, Zürich, 1985, p. 23; en H.-J. HEUSER, op.cit. (noot 27), p.70.

332 Franse invloed op Rörstrand werd reeds vroeg door Pelka erkend in de met de vaasvorm versmeltende figuratieve reliëfs, in O. PELKA, Keramik der Neuzeit (reeks Monographien des Kunstgewerbes), Leipzig, 1924, p. 93. In de recentere literatuur wordt Frankrijk als de enige moderne buitenlandse inspiratiebron voor Rörstrand gezien, zonder dat er concreet wordt op ingegaan, zie B.NYSTRÖM, Rörstrand Porcelain. Art Nouveau Masterpieces. The Robert Schreiber Collection, New York, 1996, p.107. Zie ook p.86 in verband met de reis naar Parijs in 1900 van Wallander samen met Wennerberg van de manufactuur Gustavsberg. Voor Franse invloed, zichtbaar in een atypisch stuk van Rörstrand, een ontwerp van Per Algot Eriksson, zie de afbeelding in I.BECKER en S.MELCHIOR, Schönheit für alle. Jugendstil in Schweden, cat. Berlijn (Bröhan Museum), 2005-2006, p.160.

333 Voor de vaas met panthers door Dalpayrat uit 1894-1895, zie A.DUNCAN, op.cit. (noot 310), p.101. Voor de vaas met tijgers, gemodelleerd door Waldemar Lindström en gedecoreerd door Karl Lindström, uitgevoerd in 1903 of vroeger, zie de afbeelding in B.NYSTRÖM, op.cit. (noot 332), pp.150-151. De Zweden kunnen het Franse model alvast hebben gezien op een afbeelding gepubliceerd in 1902 in R.BORRMANN, op.cit. (noot 96), p.26. Voor een ander stuk van Waldemar Lindström, mogelijk eveneens naar een ouder Frans voorbeeld, een bekende vaas van Massier, zie. B.NYSTRÖM, op.cit., p.17, en de afbeelding in M.EIDELBERG en C.CASS, Clément Massier: Master of Iridesence, cat. New York (Jason Jacques Gallery), 2006-2007, pp.33-34. Het ornament stoelt er op een zelfde idee.

334 De vaas van Wennerberg uit 1898 bevindt zich in het Nationalmuseum te Stockholm en is afgebeeld in

B.NYSTRÖM, *Svensk Jugendkeramik*, Lund, 2003, p.87. Ik zag een flagrant gelijkende vaas van Lachenal in de Parijse kunsthandel. Voor werk van Lachenal van hetzelfde type, vanaf 1894 gepubliceerd, zie A.DUNCAN, op.cit. (noot 310), pp.264, 269 en 271. In het boek van Nyström wordt Lachenal niet genoemd, maar de auteur ging wel in op diens invloed in zijn doctoraatsthesis 'Konsten till Industrin! Två formgivare från sekelskiftet. Alf Wallander och Gunnar G:son Wennerberg. En studie i svensk Art Nouveau, 1895-1909' uit 1971, waarvan een exemplaar zich in de bibliotheek van het Musée des Arts Décoratifs te Parijs bevindt; zie daarin pp.90 en 115-116. Naast invloed van Lachenal, zichtbaar in een serie werken met floraal reliëf, zou Wennerberg tot 1900 ook invloed van Dammouse hebben ondergaan, zie hiervoor p.121. Behalve de reis naar Parijs, waar Wennerberg een tentoonstelling van Lachenal zag en Dammouse een bezoek bracht, boden ook exposities in Stockholm hem de mogelijkheid Frans werk te zien. Wennerberg bezocht ook Sèvres. Voor een voorbeeld van een in navolging van Sèvres te Gustavsberg ontworpen vaas uit 1903, zie de afbeelding in A.DUNCAN, op.cit. (noot 310), p.251. Voor de mogelijke invloed in Zweden van het bij Lachenal ontstane type van decor waarbij identieke dierfiguren in reliëf worden herhaald, zie onze noot 344.

335 Voor het Bingporselein, dat vanaf 1900 of 1901 gedurende enkele jaren in Limoges werd vervaardigd, zie noot 256.

336 Ik vond bevestiging voor deze stelling bij Eidelberg die deze mogelijkheid eveneens oppert in M.Th. BRANDLHUBER en M.BUHRIS (o.l.v.), *Die Jugend der Moderne. Art Nouveau und Jugendstil. Meisterwerke aus Münchner Privatbesitz*, cat. München (Museum Villa Stuck), 2010, p.382. Verder is er in de literatuur, zelfs niet bij Weisberg, de historiograaf van Bing, geen verwijzing hieromtrent te vinden. Zie voor Weisberg onze noot 256. Wel wordt gewezen op de overeenkomst tussen het Deense en Zweedse koloriet en het Bingporselein in R.JOPPIEN, Siegfried Bings Kunsthaut "L'Art Nouveau", in R.ULMER (o.l.v.), op.cit. (noot 176), p.125. Voor een tweede verwantschap tussen het Franse en het Skandinavische porselein, zie de kom door William Guérin te Limoges, 1900-1905, afgebeeld in A.DUNCAN e.a., *High Style. Masterworks from the Bernard and Sylvia Ostry Collection in the Royal Ontario Museum*, cat. Toronto (Royal Ontario Museum), 2005, p.24, waarvan koloriet en motief mogelijk rechtstreeks door Japan, maar meer waarschijnlijk door Kopenhagen zijn geïnspireerd.

337 Voor de Frumerie, zie de bibliografie onder Edmond Lachenal.

338 Te Stockholm in 1897 kocht het Noorse nationaal museum werk van Delaherche, Massier en Dammouse, waarvan de glazuureffecten Schneider verder moeten hebben geïnspireerd. In 1900 werd het verworvene aangevuld met werk met glazuureffecten van Dalpayrat en Doat.

339 De vaas is afgebeeld in J.-L.OPSTAD, *Norsk Art Nouveau*, Oslo, 1979, p.58. De gelijkenis met het Franse werk is de auteur ontgaan. Het bedoelde type van vaas van Delaherche kwam rond 1897 meermaals voor, zie de afbeelding uit 1898 in G.MOUREY, op.cit. (noot 116), p.116; het was dus mogelijk vertegenwoordigd in de inzending van Delaherche op de door Schneider bezochte tentoonstelling van 1897. Een exemplaar van de vaas van Massier is afgebeeld in L.DAENENS, *De Art Nouveau verzameling uit het Museum voor Sierkunst te Gent*, Gent, 1981, p.56. Het model werd opgenomen onder nr.55 in de verkoopcatalogus van Massiers commerciële productie an. [C.MASSIER], *La Poterie du Golfe-Juan. Faïences d'Art Clément Massier [...]*, s.l. [Golfe-Juan], s.d. [ca.1890], p.12; heruitgegeven in D.FOREST en K.LACQUEMANT (o.l.v.), op.cit. (noot 307), p.116. Franse invloed op Schneider wordt kort vermeld in J.-L.OPSTAD, op.cit., p.57 en in T.SKEDSMO (o.l.v.), op.cit. (noot 137), p.251. Zie daarin ook de afbeeldingen van ander Frans geïnspireerd werk van Schneider op p.266. Zie ook aldaar p.84 voor de enkele jaren oudere interesse van Gerhard Munthe voor Franse moderne ceramiek. Na 1900 was in Noorwegen, behalve bij Schneider, de invloed van de Deense ceramiek overheersend. Franse invloed deed zich dan slechts voor in een glasproductie in de trant van Gallé's industriële werk.

340 Voor afbeeldingen van werk van Schneider van 1911 tot zijn dood in 1931, zie bijvoorbeeld A.OLSEN en R.S.ANDERSEN, *Moderne antikviteter. Norsk keramikk, signaturer og merker 1900-1960*, Oslo, 2000, pp.130-135; of T.SKEDSMO (o.l.v.), op.cit. (noot 137), p.268.

341 Voor een afbeelding van werk van Emmel, zie bijvoorbeeld W. NEUWIRTH, *Wiener Keramik. Historismus. Jugendstil. Art Déco*, Braunschweig, 1974, p. 133. Voor de Wiener Kunstgewerbeschule, zie W. NEUWIRTH, *Österreichische Keramik des Jugendstils. Sammlung des Österreichischen Museums für angewandte Kunst*, Wien, München, 1974, resp. pp.165-169, 171 en 175. Voor de school van Teplitz, zie idem, pp. 367 en 369. De Franse invloed op het glazuurspel in dergelijk werk wordt erkend door een criticus in 1907, geciteerd in idem, p.50. Andere, zowel contemporaine als latere auteurs maken geen gewag van Franse invloed.

342 Zie H.E. VON BERLEPSCH-VALENDÄS, *Edmond Lachenals keramische Arbeiten*, in *Kunst und Handwerk*, 11, 1903, p.310.

343 Voor voorbeelden van het genre Lachenal, zie voor Förster an. [W.FRED], op.cit. (noot 291), p. 134; voor de school

van Teplitz W.NEUWIRTH, Österreichische Keramik des Jugendstils, op.cit. (noot 341), pp.350-351; voor Znaim, zie K. HOLEŠOVSKÝ e.a., Secese. Meziválečné užité umění, Brno, 1986, p.78; voor Goldscheider, zie W. NEUWIRTH, Wiener Keramik, op.cit. (noot 341), p.35. Voor vergelijkingen met telkens vroeger te dateren stukken van Lachenal, zie bijvoorbeeld werk uit Teplitz, in N.POWELL, The Sacred Spring. The Arts in Vienna 1898-1918, Londen, 1974, p.73; en A.DUNCAN, op.cit. (noot 310), pp.265 en 273. Werk uit Znaim, in J.KOTALÍK e.a. (o.l.v.), Tschische Kunst 1878-1914. Auf dem Weg in die Moderne, cat. Darmstadt (Mathildenhöhe), 1984-1985, p. 414; en A. DUNCAN, op.cit. (noot 310), pp. 272 en 274. Werk van Amphora, in J.KOTALÍK e.a. (o.l.v.), op.cit., p. 418; en A. DUNCAN, op.cit. (noot 310), p.265. Of werk uit Thun, in J.KOTALÍK e.a. (o.l.v.), op.cit., p. 421; en A. DUNCAN, op.cit. (noot 310), pp. 265-268.

344 Voor afbeeldingen van respectievelijk Lachenal en de Wiener Kunstkeramische Werkstätte Busch und Ludescher, zie A. DUNCAN, op.cit. (noot 310), p.271, en W.NEUWIRTH, Wiener Keramik, op.cit. (noot 341), p.388. 'Les Canards' werd gepubliceerd in o.a. L.DE FOURCAUD, Les arts décoratifs aux salons de 1898 (4e article). Société nationale des Beaux-Arts, in Revue des Arts Décoratifs, vol.XVIII, 1898, tegenover p.248; in 1900 in H. FRANTZ, op.cit. (noot 279), p.245; en in 1903 in H.E.VON BERLEPSCH-VALENDAS, op.cit. (noot 342), p.308. Het ontwerp van 'Gänsereigen' is van Michael Mörtl. Busch und Ludescher bracht ook een variant met flamingo's op de markt, zie de afbeelding in P.R.BROSSARD, Wiener Jugendstil, veilingcat. München (Galerie Wolfgang Ketterer), 20 november 1982, p.104. Zie ook hetzelfde principe toegepast door Anton Puchegger, eveneens ca. 1909, in W. NEUWIRTH, Wiener Keramik, op.cit. (noot 341), p.389. Voor een afbeelding van het stuk uit de vakschool van Bechin, zie H.PUDOR, Dokumente des modernen Kunstgewerbes. Serie A: Keramik und Glasindustrie, vol. I, 7, Berlijn, s.d., p.102; heruitg. H.MAKUS (red.), H.PUDOR, Dokumente zum Jugendstil. Art Nouveau Documents. Modernes Kunstgewerbe. Modern Applied Arts, 1902-1908, Stuttgart, 2011, p.172. Lachenals vaas met kikkers kan men te Wenen in 1901 hebben gezien, cf. noot 345. Voor afbeeldingen van respectievelijk Lachenal en Kunstkeramik Paul Dachsels te Turn-Teplitz, zie Y. BRUNHAMMER e.a., Art Nouveau Belgium-France, cat. Houston (Rice Museum); Chicago (Art Institute), 1976, p. 254; en R.L. SCOTT e.a., Ceramics from the House of Amphora 1890-1915, Sidney, Ohio, 2004, p. 273. De vaas van Lachenal met een decor van bamboetakken werd afgebeeld in de Franstalige en Duitstalige literatuur, zo herhaaldelijk in het 'Revue des Arts Décoratifs'. Hetzelfde ontwerp had mogelijk ook reeds inspirerend gewerkt in Zweden, zie de vaas uit de manufactuur van Gustavsberg, afgebeeld in M.-P. VERNEUIL, L'exposition d'art décoratif moderne à Turin, in Art et Décoration, september, 1902, p.104; en de vazen uit de manufactuur van Rörstrand, tentoongesteld in 1900, afgebeeld in A.DUNCAN, op.cit. (noot 310), p.369.

345 Zie F. MINKUS, op.cit. (noot 287), pp. 391-392 en 396. Lachenal wordt er de meest succesvolle Fransman en een geniale meester genoemd op pp. 390 en 398. Het is niet duidelijk of er ter gelegenheid van Lachenals tentoonstelling een catalogus is uitgegeven. In ieder geval bezit het Museum für angewandte Kunst te Wenen geen exemplaar of is dat exemplaar verloren gegaan. Voor het contact tussen Lachenal en Förster, zie W.NEUWIRTH, Wiener Keramik, op.cit. (noot 341), p.85; zie ook de afbeeldingen op pp.86-87.

346 Zie voor de herhaalde aankopen van Franse ceramiek door het Österreichisches Museum für angewandte Kunst te Wenen W.NEUWIRTH, Österreichische Keramik des Jugendstils, op.cit. (noot 341), pp.46-48. Belangrijk Frans werk was ook te zien op een grote ceramiektentoonstelling te Reichenberg (Liberec) in 1902-1903, zie idem, pp.48-49; en G.E. PAZAUREK, Die Reichenberger Keramische Ausstellung 1902-3, in Mitteilungen des Nordböhmischen Gewerbemuseums, 20, 1903, vooral pp. 6-7. Franse stukken van onder meer Dammouse, Delaherche en Lachenal werden door het Weense museum ter instructie naar vakscholen in de provincies gestuurd, zie W. NEUWIRTH, op.cit., p.48. Op zijn beurt verwierf het Weense museum de fraaiste producten uit die scholen, vazen waarin soms uitgesproken Franse invloed, zo van Massier of Dalpayrat. Ook in de Weense Secession was Franse ceramiek te zien: in de achtste tentoonstelling, eind 1900, was werk van Carriès, Chaplet, Dalpayrat, Delaherche, Doat en Jeanneney, cf. an., Katalog der VIII. Kunstausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs, cat. Wenen (Secession), 1900, p. 16, nr. 62 en 65; p. 17, nr. 102; p. 19, nr. 154; p. 23, nr. 275-277; p. 28, nr. 394 en 401; p. 31, nr. 453; p. 32, nr. 457 en 489; en p. 33, nr. 500 en 507. Zie voor een groep werken van Jeanneney op een meubel van Hoffmann, een foto in an. [B. ZUCKERKANDL?], Die VIII. Ausstellung der Wiener 'Secession', in Die Kunst, 1901, p.178, de foto hernomen in Ch.WITT-DÖRRING e.a., Moderne Vergangenheit, Wien 1800-1900, cat. Wenen (Künstlerhaus), 1981, p. 50. Jeanneney wordt in deze publicaties niet genoemd.

347 Zie bijvoorbeeld de gelijkenissen, al of niet bewust, met de vroege Robalben, in G.E. PAZAUREK, Keramik der Teplitzer Fach-Schule, in Deutsche Kunst und Dekoration, 8, 1901, pp. 348-351, vooral de afbeelding op p.349. In verband met ontleningen door de fabriek Amphora aan glas van Gallé, zie W.MRAZEK, Keramik des Jugendstils aus

Böhmen und Mähren, cat. Linz (Stadtmuseum), 1976, p. 14; voor een afbeelding van een door Frans glas geïnspireerde vaas uit de vakschool van Gablonz, zie p.10.

348 Voor afbeeldingen van bijvoorbeeld Avisseau en Grainger & Co., zie N. PEVSNER, *Studies in Art, Architecture and Design, Victorian and After*, Princeton, N.J., 1968, p.73. Zie verder het hoofdstuk 'Decorative jugs' in H. WAKEFIELD, *Victorian Pottery* (reeks *The Victorian collector series*), Londen, 1962, pp.37-56 en passim. Engels naturalisme was in Frankrijk te zien in de periode voorafgaand aan het ontstaan van de art nouveau, zie bijvoorbeeld de afbeelding van een vaas in faïence uit de stand van Minton op de Parijse wereldtentoonstelling van 1878, in A. BITARD, *L'exposition anglaise* (suite). *La céramique*, in *L'Exposition de Paris*, 26, 1878, p.205. Zie ook onze noot 27.

349 Voor een afbeelding van een vaas uit de school van Teplitz, zie bijvoorbeeld J. KOTALÍK e.a. (o.l.v.), op.cit. (noot 343), p.413, nr. 671; voor een afbeelding van een vaas van Itaya, zie bijvoorbeeld K. KANEKO e.a., *Art Nouveau in Japan 1900-1923. The New Age of Crafts and Design*, cat. Tokyo (National Museum of Modern Art), 2005, p.78; voor een afbeelding van een vaas van Van Briggel, zie bijvoorbeeld M. EIDELBERG, op.cit. (noot 62), p.158; voor een afbeelding van een vaas van Moorcroft voor Macintyre & Co., zie bijvoorbeeld R. STRONG (o.l.v.), *Liberty's 1875-1975*, cat. Londen (Victoria and Albert Museum), 1975, p. 85, nr. D 231A; voor een afbeelding van een vaas in Berlijns porselein, zie bijvoorbeeld I. VON TRESKOW, *Die Jugendstil-Porzellane der KPM, Bestandskatalog der Königlichen Porzellan-Manufaktur Berlin 1896-1914*, München, 1971, p.143.

350 Voor een afbeelding van een later werk van Mařan, zie bijvoorbeeld T. VLČEK, *Praha 1900. Studie k dějinám Kultury a umění Prahy v letech 1890-1914*, Praag, 1986, p.197, ill.188.

351 Voor afbeeldingen van bijvoorbeeld een vaas uit 1899 van de jonge Mařan en vergelijkbare oudere stukken van Lachenal, zie P. WITTLICH e.a., *Pražské extazy*, cat. Amsterdam (Van Gogh Museum), 1999-2000, p. 152, ill. 165 en A. DUNCAN, op.cit. (noot 310), pp. 265, 266 en 267.

352 Voor afbeeldingen van werk van Havlik en een vergelijkbare oudere vaas van Lachenal, zie P. WITTLICH e.a., op.cit. (noot 351), p.149, ill.161 en A. DUNCAN, op.cit. (noot 310), p.265; voor een vergelijking tussen een omstreeks 1900 gesitueerde vaas van Bilek en een werk van Lachenal uit 1904, zie T. VLČEK, op.cit. (noot 350), p.199, ill.193 en A. DUNCAN, op.cit. (noot 310), p.276.

353 Zie I. HUML, *Keramik des Młoda Polska*, in T. ZAREMBA e.a., *Der Jugendstil in Polen*, cat. Ingelheim am Rhein (Villa Schneider), 1978, pp.19-20; voor afbeeldingen, zie p.59; voor een afbeelding van řaloun, zie bijvoorbeeld P. WITTLICH e.a., op.cit. (noot 351), p.151.

354 Een uitzondering dient gemaakt voor werk van de beeldhouwer Artemi Dementievitch Ober die zoals veel andere beeldende kunstenaars in Rusland, wel op de Franse cultuur was gericht en die rond 1900 meermaals in Parijs verbleef. Zie bijvoorbeeld de afbeelding van een duidelijk op Carriès geïnspireerde ceramische sculptuur van een pad, in I. HOFFMANN, *Le symbolisme russe. La rose bleue*, cat. Brussel (Musée Communal d'Ixelles), 2005-2006; Moskou (Museum Tretjakov), 2006, p.132. Verder vindt men in de productie van de keizerlijke porseleinmanufactuur van Sint Petersburg getuigenissen van het internationaal verspreide zoeken naar sang-de-boeuf, zo de stukken uit 1892, afgebeeld in L. NIKIFOROVA, *Russian Porcelain in the Hermitage Collection*, Leningrad, 1973, nr.129, die Sèvres en Chaplet benaderen.

355 Voor invloed van Avisseau, zie een afbeelding in E. CSENKEY e.a., *Zsolnay-Keramiek. Historisme, Art Nouveau, Art Deco*, cat. Gent (Museum voor Sierkunst), 1987-1988, p.18, nr.9; voor afbeeldingen van door Deck beïnvloede stukken, zie bijvoorbeeld p.14, nr.1 en p.40, nr.53; voor een afbeelding van een op Massier gelijkend bord, zie p.76, nr.121. Men kan zich afvragen of Massier niet mee aan de oorsprong ligt van de abstracte, lineaire motieven die József Rippl-Rónai op bord en aanbracht. Dit zal een gissing blijven, hoewel Rippl-Rónai alvast tijdens zijn tienjarig verblijf in Frankrijk vanaf 1892 soortgelijke motieven van Massier moet hebben gezien. Alleszins is de werking door de kunst van de nabis voor hem groter geweest. Voor afbeeldingen van dergelijke motieven bij Rippl-Rónai, zie idem, p.63, nr.96, en G. ÉRI, Z. JOBBÁGYI e.a., *A Golden Age. Art and Society in Hungary 1896-1914*, cat. Londen (Barbican Art Gallery), 1989-1990, e.a., p.114.

356 Voor een afbeelding van een op serieel glas van Gallé geïnspireerde vaas in ceramiek, zie E. CSENKEY e.a., op.cit. (noot 355), p.83, nr.131. Voor een vergelijking van een unicum in glas met een vaas van Zsolnay, zie respectievelijk de afbeelding in Ph. GARNER, *Émile Gallé*, New York, 1976, p.122 en E. CSENKEY e.a., *La ceramica ungherese della Secessione*, cat. Faenza (Museo Internazionale delle ceramiche), 1985, p.85, nr.69. Zie in dit verband ook de afbeeldingen p.70, nr.40 en p.80, nr.60. Ook niet-Frans glas zoals dat van Koepping diende tot voorbeeld. In Hongarije werd vanaf ca. 1900 ook glas vervaardigd in de stijl van Gallé's seriële productie.

- 357 Voor de afbeelding van een op een ontwerp van de Frumerie teruggaande vaas, zie E. CSENKEY e.a., op.cit. (noot 355), p.75, nr.118. Voor een vergelijking van een kan uit 1900 met een werk van Lachenal, zie respectievelijk de afbeelding in idem, p.75, nr.119 en in H.-J. HEUSER, op.cit. (noot 27), p.95. Een gelijkende kan van Lachenal werd afgebeeld in *Dekorative Kunst*, vol. IV, 1899, p.152.
- 358 Voor een goed voorbeeld, zie Z.LOVAG (red.), op.cit. (noot 296), vol. II, p.190. Het stuk, onleesbaar gesigneerd en door Vilmos Zsolnay geschonken aan het museum voor toegepaste kunsten te Boedapest in 1896, wordt te vroeg gedateerd in vol. I, p.188. Later, maar vergelijkbaar met het bedoelde werk van Zsolnay, is het werk van Eugen von Farkasházi-Fischer te Herend. Voor afbeeldingen, zie H.PUDOR, op.cit. (noot 344), 4, pp.142-143; heruitg. H.MAKUS (red.), H.PUDOR, op.cit. (noot 344), p.148.
- 359 Voor afbeeldingen van werk van Horti, zie E. CSENKEY e.a., op.cit. (noot 356), p.32 en an., *Studio-Talk*, Budapest, in *The Studio*, 25, 1902, pp.140-141.
- 360 Volgens Thiébaud werden Franse ceramisten waarschijnlijk naar België uitgenodigd om de Belgische ceramiek nieuw leven in te blazen, zie A.PINGEOT en R.HOOZEE (o.l.v.), *Paris-Bruxelles, Bruxelles-Paris. Réalisme, impressionnisme, symbolisme, art nouveau. Les relations artistiques entre la France et la Belgique, 1848-1914*, cat. Parijs (Grand Palais), 1997; Gent (Museum voor Schone Kunsten), 1997, p.430.
- 361 Zie A. VAN LOO en F. VAN DE KERCKHOVE (red.), H. VAN DE VELDE, *Récit de ma vie*, dl. 1, Brussel, 1992, p. 291, waar van de Velde bij de beschrijving van zijn woning te Ukkel begin 1896 Bigot en Delaherche in één adem noemt met kunstenaars als Seurat, van Gogh en Minne. Een vaas van Delaherche is nog te zien op een foto van van de Veldes latere appartement te Weimar rond 1903, in idem, dl. 2, 1995, p.90. Zie ook E. GYSLING-BILLETER, *Objekte des Jugendstils aus der Sammlung des Kunstgewerbemuseums Zürich*, Bern, 1975, p.37, cat.30.
- 362 Zie P. ARON (red.), É. VERHAEREN, *Écrits sur l'art*, volume 1 : 1893-1916, Brussel, 1997, pp.592, 610, 612, 652 en 673 voor Verhaerens eulogische commentaar op Bigot, Dalpayrat en Delaherche uit 1894 en 1895.
- 363 De motiefvormen zijn het duidelijkst terug te vinden in een tekening van van Gogh uit 1888 die bij Les XX in 1891 werd getoond; voor een afbeelding, zie G. OLLINGER-ZINQUE (o.l.v.), op.cit. (noot 222), p.338. Zie ook de stilering van de vlaggen in 'Dimanche, Port-en-Bessin' van Seurat uit 1888, bij Les XX in 1889 en in bezit van van de Velde, afgebeeld in Ph.ROBERTS-JONES en A.M.HAMMACHER (o.l.v.), *De Twintig en hun tijdgenoten*, cat. Brussel (Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België); Otterlo (Rijksmuseum Kröller-Müller), 1962, pl.XXX. Voor een duidelijk voorbeeld van de meermaals en tot in zijn monogram voorkomende golflijnen bij Gauguin, zie het schilderij 'Caraïbische vrouw met zonnebloemen' uit 1889, afgebeeld in o.a. E.M. ZAFRAN (o.l.v.), *Gauguin's Nirvana. Painters at Le Pouldu 1889-90*, cat. Hartford (Wadsworth Atheneum Museum of Art), 2001, p.75. Van Gauguin ging die ornamentiek in 1889 over op Schuffenecker en op tenminste één Frans ceramisch object: een boterpot beschilderd met gestileerde planten van Charles Filiger, 1889-1890, afgebeeld in M.-A.ANQUETIL (o.l.v.), *Le chemin de Gauguin. Genèse et rayonnement*, cat. Saint-Germain-en-Laye (Musée du Prieuré), 1985-1986, p.119. Vergelijk in dit verband ook de weke golflijnen bij Ensor in werk van 1889.
- 364 Het duidelijkste voorbeeld is het omslag door van de Velde voor 'Salutations dont d'angéliques' van Elskamp uit 1893, afgebeeld in o.a. S.H. GODDARD (o.l.v.), *Les XX and the Belgian Avant-Garde. Prints, Drawings, and Books ca.1890*, cat. Lawrence, Kansas (Spencer Museum of Art), 1993, e.a., p. 352. Zie ook de omslagen voor de catalogi van Les XX uit 1891 en vooral uit 1893 door Lemmen, afgebeeld in idem, pp.146 en 252.
- 365 In een bijdrage over de jaren rond 1895, in *Ateneum*, 9-11, 1901, p.468, geciteerd in M. SUPINEN, A.W. Finch en het bedrijf Iris 1897-1902, in D.DERREY-CAPON, C.DUMORTIER e.a., *A.W. Finch 1854-1930*, cat. Brussel (Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België), 1992, p.66.
- 366 "Auch in Paris sind die belgischen und deutschen Versuche in künstlerischer Bauerntöpferei nicht ohne Nachfolger geblieben", in R. BORRMANN, op.cit. (noot 96), s.d., p.71; zie ook p.66.
- 367 Naast bepaald werk van Arabia te Helsinki uit de jaren tien vormt het werk uit de genoemde periode in het oeuvre van Finch het enige raakvlak van de Finse ceramiek van die tijd met de Fransen, ondanks een in 1910 en 1911 in vier steden gehouden tentoonstelling van ceramiek van de Vallombreuse, die met belangrijke Finse kunstenaars bevriend was geraakt, cf. L.GUTMAN-HANHIVAARA, *Mon cher ami. Count Henry de Vallombreuse, a Parisian Friend*, Espoo, 2008, pp.6 en 11. Het is mijns inziens niet uitgesloten dat vooral Finch door die tentoonstellingen tot een verandering in zijn stijl werd aangezet.
- 368 Voor de eveneens zichtbare invloed van het glas van Gallé op Coppens zoals op andere Belgen, zie S. CLERBOIS

(o.l.v.), *Céramistes de l'Art Nouveau* [belge], cat. Brussel (Musée Horta), 1999-2000, pp. 20-21.

369 Voor afbeeldingen, zie bijvoorbeeld J. DE PAEPE en M. LOGGHE, Arthur Craco, céramiste Art Nouveau keramist, cat. Torhout (Museum voor Torhouts Aardewerk), 2004, pp.42 en 43. Voor vergelijkingen met Franse florale art nouveau, zie bijvoorbeeld de afbeeldingen op pp.48-51. Zie ook op p.75 een afbeelding van een vaas in dezelfde stijl door Leo Maes, een van de belangrijkste ceramisten aan de Belgische kust. Voor ceramiek uit die streek, soms dicht komend bij de vroege Robalbhens, zie verder P. PEREMANS, M. LOGGHE e.a., *Torhouts aardewerk en art nouveau*, Torhout, 1996.

370 G. COMBAZ, *Les Arts Décoratifs au Salon de La Libre Esthétique*, in *L'Art Moderne*, 28 maart 1897, p.98.

371 Voor navolging van Deck, zie de borden afgebeeld in J.-M.CAMARD en A.DECONINCK, *L'art de la céramique en France de 1880 à 1930*, veilingcat. Parijs (Drouot-Richelieu), 8 november 1991, p.53; voor navolging van Delaherche door de firma Boch en door Lombart, zie onze noot 119. Ook in Hasselt werd ouder Frans werk geplagieerd. Vergelijk bijvoorbeeld de afbeelding in S. POLUS, Gracieus. Hasseltse keramiek uit de belle époque, cat. Hasselt (Museum Stellingwerff-Waerdenhof), 2002, p.54 met het model nr.75 in de verkoopcatalogus an. [C.MASSIER], op.cit. (noot 339), p.16; heruitgegeven in D.FOREST en K.LACQUEMANT (o.l.v.), op.cit. (noot 307), p.117.

372 M.-O. MAUS, *Trente années de lutte pour l'art, 1884-1914*, Brussel, 1926, p. 211, zie ook pp.180 en 210.

373 Een geschiedenis van het begrip 'art deco', zelfs in het kort, zou ons hier te ver leiden. Eén sprekend voorbeeld van het verwarrende gebruik van de term moge volstaan: Brunhammers publicatie 'Le Style 1925', waarin een duidelijk onderscheid is gemaakt tussen traditionalisme en modernisme, wordt in een Engelse vertaling als 'The Art Deco Style' op de markt gebracht. Op het omslag wordt een masker van Goldscheider gezet, een typisch voorbeeld van de populaire cultuur die in Angelsaksische landen graag met art deco wordt geassocieerd.

374 Zie M. LAMBRECHTS (o.l.v.), *Art Deco in Europa*. Decoratieve tendensen in de toegepaste kunst rond 1925, cat. Brussel (Paleis voor Schone Kunsten), 1989. Voor een voorbeeld van een bredere definitie van het begrip 'art deco', zie Ch. en T. BENTON en G. WOOD (o.l.v.) *Art Deco 1910-1939*, cat. Londen (Victoria and Albert Museum), 2003. Zie ook voor de tegenstelling tussen beide tentoonstellingen J.-L. GAILLEMIN, *Art déco versus Deco*, in *L'Œil*, april, 2003, pp.56-59.

375 Zie A. VERA, *Le nouveau style*, in *L'Art Décoratif*, januari, 1912, pp.21-32.

376 G. KAHN, *La réalisation d'un ensemble d'architecture et de décoration*, in *L'Art Décoratif*, februari, 1913, resp. pp.92 en 91.

377 Voor afbeeldingen, zie L. VAUXCELLES, *Au Salon d'Automne*, in *L'Art Décoratif*, november, 1911, p. 266 en A. VERA, op.cit. (noot 375), pp.30-31.

378 McKirdy noemt drie inspiratiebronnen: het antieke Griekenland, het Midden-Oosten en het Keltische Bretagne, in K.McKIRDY, op.cit. (noot 8), pp.18-20. McKirdy's dissertatie over Lenoble uit 1981, waarop het artikel gebaseerd is, heb ik niet geconsulteerd.

379 Voor afbeeldingen van werk van Lenoble uit 1908 en 1909, zie A. DUNCAN, op.cit. (noot 310), pp.291-295. Voor afbeeldingen van vergelijkbaar werk van Amstelhoek, zie bijvoorbeeld in J.D. VAN DAM en A. HIDDING, *Amstelhoek 1897-1910*, cat. Leeuwarden (Het Prinsessehof), 1986-1987, vooral p.40, nr. 29, of in *Deutsche Kunst und Dekoration*, vol. X, 1902, pp.556-557; zie ook p.559 voor aan Lenoble verwante ceramiek uit Delft. Lenoble kan het werk van Van der Hoef gemakkelijk hebben gekend door een publicatie als G.FUCHS, F.H. NEWBERY en A. KOCH, *L'exposition internationale des arts décoratifs modernes à Turin 1902*, Darmstadt, s.d. [1903], zie de afbeeldingen 46, 47 en 49.

380 Voor afbeeldingen van werk van Chini, zie bijvoorbeeld G.CEFARIELLO GROSSO, *La Manifattura Chini dell'Arte della Ceramica alle Fornaci S. Lorenzo*, cat. Faenza (Museo Internazionale delle Ceramiche), 1979, vooral p.60, nr.51 en p.62, nr.55.

381 Voor de kleurstelling van het vaatwerk, zie de afbeeldingen in L.MURAT, *Villa Kerylos*, in *Beaux Arts Magazine*, h.s., maart, 1995, p.17 of in R.VIAN DES RIVES (red.), *La Villa Kérylos*, Parijs, 1997, pp.171-173. Voor meer afbeeldingen, zie bijvoorbeeld E. PONTREMOLI, *Kerylos*, s.l., 1934, pl. XII. De ceramiek voor Kerylos wordt pas gepubliceerd in 1911, zie L. VAILLAT, *Grès, faïences, terres cuites au Musée Galliera et au Pavillon de Marsan*, in *L'Art et les Artistes*, vol. XIII, 1911, p.219. De ontwerpen waren van de hand van Emmanuel Pontremoli, de architect van de villa, zie idem, p. 222. In Pontremoli's boek over de villa wordt Lenoble niet genoemd. Invloed van de antieken op Lenoble wordt wel onderkend in R.KECHELIN, *Exposition Internationale des Industries et du Travail de Turin 1911*. Groupe XIII. Classe 71-B. *L'art décoratif moderne*, Parijs, s.d., p.36.

382 Vroege werken van Methey zijn door hem met de naam Methey gesigneerd. Die schrijfwijze komt ook voor in de

vroege literatuur, al dan niet met accent.

383 In dat verband wijs ik op de opvallend didactische toon waarmee Mettheys nieuw kleurgebruik aan het publiek wordt voorgesteld in A.DULAC, *Une visite à André Méthey*, in *L'Art et les Artistes*, maart, 1911, pp.263-264.

384 Voor een afbeelding van een met Lenoble te vergelijken vaas en kom van Metthey, zie M.P.VERNEUIL, *Les objets d'art au Salon*, in *Art et Décoration*, juli, 1909, p.54. De stukken zijn verwant aan werk van Lenoble, afgebeeld in hetzelfde tijdschrift in september van dat jaar. Voor de afbeelding van een ander stuk van Metthey waarin Lenobles stijl uit de jaren 1908-1909 lijkt geïmiteerd, zie J.-P. MONERY, *La céramique fauve dans l'atelier d'André Metthey*, cat. Saint-Tropez (Musée L'Annonciade), 2002, p.25. Het auteurschap ervan werd mij schriftelijk verzekerd door de kleinzoon van Metthey, eigenaar van het stuk. Er zijn mij geen andere dergelijke stukken bekend.

385 Voor overeenkomsten met buitenlandse ceramiek uit de art nouveau, zie bijvoorbeeld een pot van Bindesbøll, afgebeeld in P. BRANDES (o.l.v.), *Thorvald Bindesbøll. Ceramic Works*, Kopenhagen, 1997, p.363, of een vaas van Wallander voor Rörstrand, afgebeeld in E. STAVENOW-HIDEMARK, *Svensk Jugend*, cat. Stockholm (Nordiska Museet), 1964, tegenover p.32.

386 Dormoy, een vriendin van Metthey, gaat volledig voorbij aan die wreedheid wanneer ze over diens figuren schrijft: "André Metthey aimait trop le mouvement et la vie pour ne pas les magnifier sous toutes leurs formes", in M.DORMOY, *Un grand artiste d'hier : André Métthey [sic]*, in *La Grande Revue*, juni, 1920, p.689. En Clouzot heeft het om die iconografie te typeren zelfs over "de nobles figures humaines ou animales", in H.CLOUZOT, *La poterie émaillée moderne*, in *La Revue de l'Art Ancien et Moderne*, 1922 (1e sem.), p.239.

387 Zo bijvoorbeeld M. PÉZARD, *La décoration de la céramique peinte Proto-Élamite*, in 'L'Art Décoratif' van november 1909, een nummer waarin ook een artikel over Metthey verscheen. De afbeeldingen tonen voorwerpen met gestructureerde vlakverdeling en lineaire ornamentiek.

388 Uitzondering op de regel is de onredelijke afkeer van Tisserand voor Mettheys werk, zie bijvoorbeeld E.T. [E.TISSERAND], *La céramique française en 1928. Une rétrospective (1860-1928). Expositions nouvelles*, in *L'Art Vivant*, 1 december 1928, p.916.

389 Zie bijvoorbeeld een afbeelding van een ivoren doos in E. ROCHER, *Décorateurs contemporains. Clément Mère*, in *La Revue de l'Art Ancien et Moderne*, 218, 1920, p.117.

390 Zie J.P. BOUILLON, *Journal de l'Art Déco, 1903-1940*, Genève, 1988, pp.63-64.

391 De tentoonstelling behelsde naast ceramiek ook meubels en tapijten, zie F.JOURDAIN (inleid.), *Exposition Simmen*, cat. Parijs (Galerie d'Art Décoratif), 1910-1911. Vergelijk het omslag ervan met de bekende emblemen 'Nuda Veritas' en 'Der Neid' van Klimt, beide verschenen in *Ver Sacrum*, maart, 1898, p.12.

392 Zie hiervoor J.D. VAN DAM en A. HIDDING, op.cit. (noot 379), passim, en L.VAILLAT, op.cit. (noot 381), p.219. Met het werk van Van der Hoef voor Amstelhoek heeft het met zoutglazuur bedekte werk van Simmen ook sommige op de antieken geïnspireerde vormen gemeen.

393 In verband met Wenen vergelijk men een vaas van Simmen afgebeeld in A. DUNCAN, op.cit. (noot 310), p.436 met het omslag van een brochure voor het Cabaret Fledermaus, 1907, door Löffler, afgebeeld in W.J. SCHWEIGER, *Wiener Werkstaette, Kunst und Handwerk, 1903-1932*, Wenen, 1982, p. 138. Vergelijk ook een vaas van Simmen, afgebeeld in J.-P. en F.CAMARD, *Collection Alain Lesieutre*, veilingcat. Parijs (Hôtel George V), 13 december 1989, p.45 met een affiche voor een tentoonstelling te Liverpool, 1901, door MacNair, afgebeeld in G. en C. LARNER, *The Glasgow Style*, Londen, 1980, ill.137.

394 Zo bijvoorbeeld Vaillat die de vroege ceramiek van Simmen slechts ziet in de Grieks-Romeinse traditie, in L. VAILLAT, op.cit. (noot 381), p.222.

395 Zie hiervoor noot 875.

396 Félix Massoul in G.RÉMON (red.), *Céramique et verrerie d'art*, in *Les Échos des Industries d'Art*, mei, 1927, p.10.

397 Félix Massoul in zijn antwoord op de rondvraag "Quelle est ou doit être, à vos avis, l'orientation de la production des grès, faïences, terres cuites à l'heure actuelle ?", in P.ROCHE, *Exposition des Grès, Faïences et Terres cuites et leurs Applications au musée Galliera* (1911). *Rapport Général*, Parijs, 1912, p.11. Massoul pleit verder voor een fris en helder coloriet en voor eenvoudige vormen, zich aldus afzettend tegen een Japans geïnspireerde esthetica, cf. idem, p.10.

398 Voor afbeeldingen van dergelijke vazen van Dunand, daterend van 1911 tot begin 1914, zie F. MARCILHAC, *Jean Dunand. Vie et œuvre*, Parijs, 1991, pp.296-302. Voor een voorbeeld van een met Raoul Lachenal vergelijkbaar glas van

Goupy, zie de afbeelding in É. BAYARD, *L'art appliqué français d'aujourd'hui*, Parijs, s.d., p.118. Voor een vergelijking tussen Rumèbe en Mare, zie de afbeeldingen in M. PÉZARD, *Fernand Rumèbe céramiste*, in *L'Art Décoratif*, 1913 (2^e sem.), p.113 en A. CHANTRE, *Les reliures d'André Mare*, in *L'Art Décoratif*, 1913 (2^e sem.), p.251. Voor vergelijkingen tussen Lenoble en Marinot, zie de afbeeldingen in A. DUNCAN, op.cit. (noot 310), pp.298 en 315. Deze voorbeelden kunnen gemakkelijk worden aangevuld.

399 Enkele overeenkomsten die er al waren voor 1920 blijven wel bestaan. Zo tussen Goupy en Mayodon die de stijl van Metthey voortzet; zie bijvoorbeeld afbeeldingen in an., *Mobilier et Décoration. Revue Mensuelle des Arts Décoratifs et de l'Architecture Moderne. Sélection*, Sèvres, s.d. [1928], p.162 en J. BLOCH-DERMANT, *Le verre en France d'Émile Gallé à nos jours*, s.l., 1986, p.171. Met de glaskunst zijn er nog meer banden. Zo laat Cazaux ook glas na, soms met dezelfde vorm in reliëf als voorkomend in zijn ceramiek. Zo ook zijn er vage, meer algemene overeenkomsten tussen Lenoble en Daum of Decœur en Marinot. Behalve op deze stilistische verbanden wijs ik nog op de verbondenheid tussen bepaalde ceramisten en bepaalde decorateurs in de jaren dertig en veertig. Foto's van ensembles in de publicaties uit die tijd tonen aan dat Mayodon terug te vinden is bij het grootste aantal decorateurs, het vaakst bij Subes, Printz, Arbus, Jallot en Leleu. De ceramiek van Buthaud en Besnard wordt eveneens door veel decorateurs gebruikt, die van Buthaud het vaakst door Dominique; Lenoble is vaak te zien bij Leleu en Dominique; Decœur na 1940 bij Leleu. Het zou interessant zijn te onderzoeken of het hier wel degelijk samenwerkingen betreft. Opvallend is tenslotte dat ceramiek meer in bureaus dan in salons is te vinden.

400 Zie E. TISSERAND, *La céramique française en 1928*. Félix et Madeleine Massoul. Fernand Rumèbe. Roux-Champion, in *L'Art Vivant*, 15 juli 1928, p.560.

401 F. SOLLAR, *Poteries et céramiques*, in *L'Art Vivant*, juli, 1934, p.285.

402 De Fransen zagen hun beeldende kunst vanaf 1918 in een grotere mate doordrongen van classicisme dan de meeste hedendaagse publicaties, gericht op de grote namen, doen vermoeden. Het was dan ook zinvol dat men in J.DU PASQUIER e.a., *René Buthaud*, Bordeaux, 1987 aandacht schonk aan meer academische kunstenaars uit de entourage van Buthaud zoals Dupas, Delorme of Despujols en aan hun Parijse vrienden Poughéon et Janniot. In Frankrijk was de neoklassieke tendens in de beeldhouwkunst nog sterker en langduriger dan in de schilderkunst. Ook muziek, literatuur en andere kunsten kenmerkten er zich tot 1925 door een retrograde geest. Zeer gebonden aan het verleden was de kunst van het interieur met spilfiguren als Ruhlmann, Rateau en Süe et Mare en met de tentoonstelling van 1925 als orgelpunt. Reeds vóór de tentoonstelling van 1937 knoopten zij die de kwintessens vormden van het Franse interieur opnieuw aan bij het historisme van 1925.

403 Jouve in een gesprek met Kessler, weergegeven in een notitie van 8 januari 1923, in W.PFEIFFER-BELLI (red.), H.Graf KESSLER, *Tagebücher 1918 bis 1937*, Frankfurt-am-Main, 1961, p.360: "in einem erschreckenden Maße".

404 W.PFEIFFER-BELLI (red.), H. Graf KESSLER, op.cit. (noot 403), p.360.

405 "Throughout the twentieth century traditions were supported, revived and reinvented", in E. DE WAAL, op.cit. (noot 233), p.213.

406 an.[R. MOUTARD-ULDRY], Georges Serré, in *Beaux-Arts*, 18 oktober 1935, p.3.

407 Een paar jaar voor het museum te Sèvres had de Parijse galerie Le Grand Dépôt een overzicht samengesteld van de Franse ceramiek vanaf Bracquemond. Omstreeks diezelfde tijd verschenen ook de deels retrospectieve overzichten door Chavance en Valotaire. Voor de genoemde tentoonstellingen van 1929 en 1931, zie in de algemene bibliografie van contemporaine literatuur onder anoniem, Rambosson en Sentenac.

408 Zie G. VARENNE, *L'art appliqué. Les expositions*, in *L'Amour de l'Art*, september, 1931, p.373.

409 P.BARCHAN, *Keramische Arbeiten von Jean Besnard*, in *Deutsche Kunst und Dekoration*, november, 1931, p.129.

410 É.BAYARD, op.cit. (noot 34), p.310.

411 H.TIETZE, *Wiener Kunstschau 1927*, in *Deutsche Kunst und Dekoration*, oktober, 1927, p.69.

412 E. DE WAAL, op.cit. (noot 233), p.212.

413 A. PIERHAL, *Le grès de grand feu. Lenoble Decœur Simmen*, in *L'Art Vivant*, juni, 1931, p.298.

414 É. BAYARD, op.cit. (noot 398), p.106.

415 H. CLOUZOT, *Le Salon d'Automne. Les arts décoratifs*, in *La Revue de l'Art Ancien et Moderne*, 1921 (2^e sem.), p.339.

416 M.SAVREUX, *La céramique à l'exposition des arts décoratifs*, in *La Revue de l'Art Ancien et Moderne*, vol. XLVIII,

- 1925, p.304.
- 417 M.SAVREUX, op.cit. (noot 416), p.304.
- 418 F. SOLLAR, op.cit. (noot 401), p.285.
- 419 De tekst van Valéry werd heruitgegeven in 1934 en 1936. Hier is geciteerd uit P.VALÉRY, *Pièces sur l'art*, Parijs, 1936, p.13.
- 420 Zie R. MOUTARD-ULDRY, *L'art décoratif*, in *Beaux Arts*, 1 juli 1938, p.2. Het betreft het Salon des Tuilleries.
- 421 E.T. [E. TISSERAND], *L'art décoratif au Salon d'Automne*, in *L'Art et les Artistes*, december, 1928, p.103.
- 422 Y. RAMBOSSON, *Les Salons des Artistes Décorateurs*, in *La Revue de l'Art Ancien et Moderne*, 1926 (2^e sem.), p.109.
- 423 G. KAHN, *L'art décoratif au Salon d'Automne*, in *L'Art et les Artistes*, januari, 1920, p.174.
- 424 E. TISSERAND, *Céramiques et bijoux de Madame Baillot-Jourdan*, in *L'Art et les Artistes*, maart, 1928, pp.204-205.
- 425 L. VAUXCELLES, *À propos du Salon des Décorateurs*, in *L'Amour de l'Art*, maart, 1922, p.85.
- 426 Het meest opvallend waren de publicaties A.BREQUELET, *L'art appliqué à l'industrie*, Parijs, 1912 en R.MARX, op.cit. (noot 65), uit 1913, een herneming van teksten gepubliceerd vanaf 1909.
- 427 Publicaties over gebruiksceramik worden niet in de bibliografie opgenomen. Een artikel waarvan de tekst een algemeen overzicht biedt, is uitsluitend met foto's van gebruiksceramik geïllustreerd: M.GAUTHIER, *Exposition Internationale des Arts Décoratifs. La céramique*, in *L'Art Vivant*, 1 november 1925, pp.17-22. Daarin wordt de keuze voor unica een "conception des anciens âges" genoemd, zie p.22. Gebruiksceramik van o.a. Henri Rapin, Marcel Goupy, Maurice Dufrène, Jean Luce en Süe et Mare is geïllustreerd in G.QUÉNIoux, *Les arts décoratifs modernes (France)*, Parijs, 1925. In de jaren na 1925 verschijnen meerdere tijdschriftartikels gewijd aan tafelserviezen, terwijl in algemene bijdragen over ceramik meer aandacht dan voorheen wordt besteed aan objecten voor dagelijks gebruik. Zie verder onze noot 556.
- 428 H. CLOUZOT, *Les métiers d'art : orientation nouvelle*, Parijs, 1920, resp. pp.167 en 170. Rond die tijd uitten ook anderen dan Clouzot zich in die zin, vaak zonder diens oprechte verontwaardiging te delen. Zo klinkt een pleidooi voor schoonheid en smaak "dans les plus humbles logis" vreemd uit de mond van Decœur, opgetekend in an., *Pour marier l'art et l'industrie*, in *Le Bulletin de la Vie Artistique*, 24, november, 1920, p.683.
- 429 G. MOUREY, *Les services de table*, in *La Demeure Française*, lente, 1926, p.62.
- 430 G. QUÉNIoux, op.cit. (noot 427), p.212.
- 431 H.CLOUZOT, op.cit. (noot 274), p.566.
- 432 De firma Robj, geleid door Jean Born, mag gelden als het meest populaire en meest typische handelshuis voor serieel vervaardigde functionele en decoratieve objecten in porselein in de jaren twintig. De producten zijn pretentieloos en vrolijk, soms elegant en steeds modern van ontwerp. Voor een overzicht van de productie, zie V.BREGA, *Robj, le ceramiche 1921-1931*, Rome, 1995 en A.LAJOIX, *Villeroy et Boch Robj collection*, s.l., s.d.
- 433 Zie noot 537.
- 434 Zo bijvoorbeeld in G.MOUREY, *Le Salon d'Automne, III : L'art décoratif*, in *L'Amour de l'Art*, november, 1922, p.354.
- 435 Enkele malen werden de twee namen met die van Delaherche verbonden, zie daarvoor noot 848.
- 436 R. CHAVANCE, *La céramique d'art*, in *Les Échos des Industries d'Art*, mei, 1926, p.9.
- 437 A. PIERHAL, *Céramiques d'art*, in P. LÉON (o.l.v.), *Les arts du feu*, in *L'Art Vivant*, 216, 1937, p.324.
- 438 Kenmerkend voor de toenmalige waardering van oude Chinese ceramik waren de inzichten van de Engelsman Hobson, wiens standaardwerk uit 1915 ook in het Frans werd uitgegeven. Hij zag ceramik uit de Soengtijd als "pottery in its purest manifestation", in R.L.HOBSON, *Chinese Pottery and Porcelain. An Account of the Potter's Art in China from Primitive Times to the Present Day. Vol. I. Pottery and Early Wares*, New York/Londen, 1915, p.XXII.
- 439 Zie bijvoorbeeld ill.42, een Chinese vaas die erg aan Lenoble doet denken, gepubliceerd in 'Art et Décoration' in 1921. Naast publicaties boden Parijse musea mogelijkheid tot kennis. Zo had de verzamelaar Grandidier in 1894 meer dan zesduizend Chinese voorwerpen geschonken aan het Louvre.

- 440 Ook Ayroles wijst op de overeenkomst tussen Décorchemonts vormen en decors uit het begin van de jaren twintig en ceramiek van Lenoble en Serré in V.AYROLES, François Décorchement, maître de la pâte de verre, Parijs, 2005, p.112. Het betreffende werk van Serré is echter later.
- 441 Zie P. LEGRAIN, L'art international d'aujourd'hui, XI: Objets d'art, Parijs, s.d., waarin de ceramiek wordt vertegenwoordigd door Lenoble en Decœur.
- 442 Voor een foto van Lenoble aan de draaischijf in het atelier van Chaplet, zie J. COPEAU, Une visite à Chaplet, in L'Art et les Artistes, augustus, 1906, supplement, p.III. Op de kunstmarkt dook een tijd geleden een kom op waarop de vermelding "tourné par Émile Lenoble à Armentières le 10 mai 1913, émaillé et cuit par Delaherche", zie an., Art Nouveau-Art Déco-Années 50, veilingcat. Parijs (Drouot-Richelieu), 23 maart 2005, nr.253.
- 443 R. MOUTARD-ULDRY, Émile Lenoble, in Beaux-Arts, 22 november 1935, p.3.
- 444 R. CHAVANCE, Les Artisans Français Contemporains, in Mobilier et Décoration, januari, 1935, p.17. Dit werd al eerder geformuleerd in R. CHAVANCE, La céramique et la verrerie (reeks L'art français depuis vingt ans), Parijs, 1928, p.29.
- 445 F. PONCETTON, La céramique et la verrerie, in PLÉON e.a., Les arts décoratifs modernes 1925, in Vient de Paraître. Revue des Arts et des Lettres, spec. nr., 1925, p.46.
- 446 Zo schrijft Chavance over Decœur's vormen in R.CHAVANCE, Œuvres récentes d'Émile Decœur, in Art et Décoration, november, 1933, p.341: "avec leurs proportions si justes qu'elles prennent un caractère de nécessité".
- 447 R.CHAVANCE, op.cit. (noot 446), p.339.
- 448 R. MOUTARD-ULDRY, op.cit. (noot 420), p.2.
- 449 G. JANNEAU, op.cit. (noot 133), p.21.
- 450 Woorden van Decœur, geciteerd in R.MOUTARD-ULDRY, Hommage à un grand artiste: Decœur, in Art et Décoration, november-december, 1953, p.14.
- 451 Decœur over zijn beheersing van de techniek, in een interview in G.J. [G.JANNEAU], L'art décoratif et l'outillage moderne. Le programme de M.Decœur, in Le Bulletin de la Vie Artistique, november, 1921, p.558.
- 452 H. CLOUZOT, op.cit. (noot 6), p.118. Hij noemt in dit verband Lenoble, Decœur en Delaherche.
- 453 Notities neergeschreven door Leach na een bezoek aan het Musée d'Art Moderne te Parijs in 1951, geciteerd in E.COOPER, Bernard Leach, Life and Work, New Haven-Londen, 2003, p.244.
- 454 B. LEACH, A Potter's Book, Londen, 1940, 1945², p.6. In latere geschriften van Leach ontbreken de Fransen volledig. Een uitzondering vormt het relaas van een ontmoeting met Francine del Pierre in de jaren zestig waarbij evenwel over haar werk nauwelijks iets wordt gezegd, zie B.LEACH, Beyond East and West. Memoirs, Portraits and Essays, Londen-Boston, 1978, pp.280-282.
- 455 Leach en Rose bezochten ook Gensoli. Voorzichtig typeert Leach Decœur in een brief aan Jacqueline en Jean Lerat als "frank, courteous, neat, precise but also a life-lover of his materials clay, glaze, fire", zie J. LERAT, Bernard Leach, A Potter's Book, une rencontre, in La Revue de la Céramique et du Verre, 130, 2003, p.30. Veel ontmoetingen tussen Fransen en Engelsen zijn er niet geweest. Wel exposeerden de Engelse protagonisten bij Rouard in Parijs en waren Lenoble, Decœur, Simmen en Mayodon te zien in Londen, zie de berichten in Mobilier et Décoration, 1938, pp.190 en 191. Zie ook E. MARSH, Contemporary French Pottery by Members of the Group of Artisans Français Contemporains, cat. Londen (Brygos Gallery), 1938. Ook Soudbinine en Beyer exposeerden in de Brygos Gallery.
- 456 J. GIREL, À un futur Robinson Crusoe de la céramique, in La Revue de la Céramique et du Verre, 130, 2003, p.33.
- 457 Woorden van Leach aangehaald in J.P. HODIN, Bernard Leach, a Potter's Work, Bath, 1967, 1974², p.16. Geheel in de geest van Leach schrijft Hodin zelf op p.16 dat "the French movement [...] did not produce a single outstanding potter".
- 458 G.D. [G. DERYS], Le Groupe Français des Artisans Contemporains. Dix-neuvième exposition chez Rouard, in Mobilier et Décoration, december, 1935, p.366. Deze visie is tot vandaag in Frankrijk onveranderd gebleven, zie F.FRAVALO e.a., Émile Decœur, 1876-1953, Parijs, 2008, p.12: "une joyeuse impression de plénitude". Ook Decœur zelf drukte zich over het eigen werk in vergelijkbare zin uit: "[Decœur] remarked [...] that freshness should be basic in all pottery form", in W.B.DALTON, Émile Decœur. An Appreciation, in Ceramic Age, mei, 1952, p.23.
- 459 M. CARDEW, Potters and Amateur Potters, voor het eerst gepubliceerd in 1972 en herdrukt in G. CLARK (red.),

Ceramic Art. Comment en Review 1882-1977. An Anthology of Writings on Modern Ceramic Art, New York, 1978, voor het citaat zie p.102.

460 Zie M. ROSE, *Artist Potters in England*, Londen, 1955, herziene uitgave 1970, p.17: "It may be this preoccupation with surface qualities which has deprived Decœur's pots of essential vigour of form: many of them appear mechanical in shape and lack the unexpected element so vital to creative work." Iets verder op p.17 klinkt het minder scherp en wordt Decœur met Lenoble sterk genoemd in glazuurexperimenten "with a remarkable degree of control".

461 Voor een afbeelding van een dergelijke vaas van Leach uit 1939, zie M. ROSE, op.cit. (noot 460), ill.18. Voor een afbeelding van een dergelijke vaas van Cardew, ca. 1930, zie A.W. COYSH, op.cit. (noot 326), p.90.

462 R. MOUTARD-ULDRY, op.cit. (noot 443), p.3.

463 G. MOUREY, op.cit. (noot 434), p.354.

464 Zie J.P. HODIN, op.cit. (noot 457), p.16; J.FLEMING en H.HONOUR, *The Penguin Dictionary of Decorative Arts*, Londen, 1977 en nieuwe editie 1989; en E. DE WAAL, op.cit. (noot 233). Lenoble ontbreekt opnieuw, zoals Decœur, in het recente E. DE WAAL, *The Pot Book*, Londen-New York, 2011. Zie verder aangaande het negeren van beide ceramisten onze noot 679.

465 Cf. I. BENNETT, *Three French Potters*, in *Crafts*, november-december, 1975, pp.13-17. Bennett bespreekt het einde van de negentiende eeuw, Lenoble, Decœur en Soudbinine. Hij doet de Fransen recht door ze pioniers en grote ceramisten te noemen, waarbij hij het onbegrip van Leach en diens volgelingen bekritiseert. Typisch Frans is voor hem rijkdom van stijl, visuele schoonheid, technische perfectie en het verwaarlozen van functie.

466 Zie S. RIDDICK, *Pioneer Studio Pottery. The Milner-White Collection*, Londen, 1990. Milner-White bezat werk van Decœur, pp.36-37, Lenoble, p.76 en Soudbinine, pp.110-111. Ook de Engelse ceramist William Bower Dalton bezat stukken van Decœur die hij hoogschatte, zie J. BAILEY, William Bower Dalton ARCA 1868-1965, *Potter Artist Designer Teacher Author Collector*, in *The Decorative Arts Society, 1850 to the Present. Journal*, 35, 2011, pp. 118-119, zie ook p. 112.

467 R. CHAVANCE, op.cit. (noot 444), 1935, p.17 en R. CHAVANCE, op.cit. (noot 444), 1928, p.30. Reeds in de monografie over Decœur uit 1923 door Janneau was er sprake van "abnégation" en van "une sorte de hautaine impersonnalité", in G.JANNEAU, op.cit. (noot 133), p.9.

468 "I would argue that a primary characteristic of the silence of things is their inexhaustible nature ; things persist, they are ongoing, they are patient, they are unambitious, they endure", in J. JONES, *Keeping Quiet and Finding a Voice: Ceramics and the Art of Silence*, op internet in *Interpreting Ceramics. An International Refereed Electronic Journal*, 5, 2004, z.p.

469 J.JONES, op.cit. (noot 468), z.p.

470 Van Decœur zijn, zoals van de meeste Franse ceramisten, geen geschriften gekend. Bij zijn overlijden publiceerde men enkele nagelaten gedachten die algemeen blijven en bijna volledig in de derde persoon zijn geschreven, zie R. MOUTARD-ULDRY, op.cit. (noot 450), pp.14-15.

471 J.JONES, op.cit. (noot 468), z.p.

472 A.PIERHAL, op.cit. (noot 413), p.298. Lenoble en Decœur daarentegen worden met respectievelijk de Grieks-Dorische en Ionische orde vergeleken.

473 Zo stelt Tisserand dat "L'œuvre céramique de Simmen est le plus raffiné que la France et que le monde entier, sans doute, aient jamais connu", in E. TISSERAND, *Chronique de l'art décoratif*, in *l'Art Vivant*, 15 september 1930, p.749.

474 Er zijn wel enkele sokkels maar bij mijn weten geen doekjes bewaard. Simmen was de enige ceramist die systematisch doekjes als onderlegger gebruikte. Voor voorbeelden, zie de foto's in G.RÉMON, *Les grès de Simmen*, in *Mobilier et Décoration*, 1930 (1e sem.), pp.88 en 91. Voor voorbeelden van drie bij Simmen voorkomende types van losse, houten sokkels, zie de afbeeldingen op pp. 90 en 91. Een vaasje met originele, houten sokkel wordt bewaard in het Rijksmuseum te Amsterdam, zie A.L.DEN BLAAUWEN, *Art nouveau, Jugendstil, Nieuwe kunst*, in *Bulletin van het Rijksmuseum*, maart, 1972, p.44.

475 Toch schrijft Tisserand: "C'est même très moderne." Maar hij vervolgt: "Henri Simmen se récriera certainement en lisant cette dernière déclaration", in E.TISSERAND, *La céramique française en 1928*. Raoul Lachenal. Henri Simmen. Mme Baillot-Jourdan. Mme Ariès Thibaut, in *l'Art Vivant*, 1 augustus 1928, p. 613.

476 Blanche schreef in verband met de tentoonstelling van 1925 : "ceux-là pour qui la fête des joyaux semblait avoir été

organisée : les nouveaux riches”, in J.-É. BLANCHE, *Les arts plastiques*, Parijs, 1931, p.457.

477 “pièces un peu trop compliquées, un peu trop byzantines, à mon gré, et qui rappellent excessivement celles du regretté André Méthey”, in G. MOUREY, op.cit. (noot 434), p.356. Betreffende de assimilatie van Metthey door Mayodon, zie de kom links op de kleurplaat bij H. CLOUZOT, *Les dernières œuvres de Méthey*, in *Art et Décoration*, vol. XLI, 1922, tegenover p.44; men zou ze zonder aarzeling voor een typisch werk van Mayodon kunnen houden.

478 “Mais pourquoi ces éternelles évocations de l’antiquité, ces joueuses de flûte, ces Zeus, ces Hercules ? Notre temps n’offre-t-il pas aux artistes des spectacles dignes de les inspirer ?”, in Y. RAMBOSSON, *Le mouvement des arts appliqués. L’art appliqué aux Salons. Chez les Artistes Décorateurs*, in *La Revue de l’Art Ancien et Moderne*, vol. LIX, 1928, p.111.

479 Typisch is de uitspraak van Lissim : “Il ne doit rien à personne, sauf, peut-être à la Chine”, in S. LISSIM, *Soudbinine*, in *Mobilier et Décoration*, 1932 (2^e sem.), p.480.

480 Zie bijvoorbeeld Soudbinines houten beeld ‘Séraphin. Alleluia’, waarvan de stiling de ornamenten op diens ceramiek duidelijk vooruitloopt, afgebeeld in G.GRIBINSCHAIKAV, *PolyerunTirava. Razskaz*, in *Jar-pitza*, 2, 1921, p.17. Ik vermoed zelfs dat dergelijke beelden door hem ook in ceramiek zijn uitgevoerd. Vergelijk hiervoor de sculpturen afgebeeld op pp. 2, 3 17 en 18 met de figuur van een engel in gres afgebeeld in B.CHAMPIGNEULLE, *Le vingtième Salon des Artistes Décorateurs*, in *Mobilier et Décoration*, 1934 (1^e sem.), p. 240. Naar alle waarschijnlijkheid is het ceramische stuk een herneming van een meer dan tien jaar ouder werk.

481 Zie bijvoorbeeld een anoniem ceramisch werk afgebeeld in N. ROERICH en S. MAKOWSKI, *Talachkino. L’art décoratif des ateliers de la princesse Ténichef*, Sint Petersburg, 1906, ill.154. Voor een afbeelding van werk van Maljoetine, zie bijvoorbeeld een detail van een sculptuur aan een huis in Moskou, 1905-1907, in H. BORISOVA en G. STERNINE, *Art Nouveau Russe*, Parijs, 1987, p.383. Maljoetine werkte te Talachkino. Zie ook het bas-relief uit 1908-1909, afgebeeld op p.390. Tenicheva exposeerde tussen 1907 en 1914 een aantal malen in het Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts en verbleef tijdelijk in Parijs waar ze Soudbinine kan hebben ontmoet.

482 Er is zeer weinig over de beeldhouwkunst van Soudbinine gepubliceerd. Groteske fantasieën en maniëristische figuren vormen er de twee uitersten van. Daarnaast is een deel van het werk minder extreem en beïnvloed door Rodin. Uit die groep werden werken uitgevoerd in ceramiek door Jeanneney en door de jonge Decœur. Voor een sprekend voorbeeld van de grotesken, zie É.P. [É. PAPET], *Séraphin Soudbinine [...]*, *Les monstres endormis, ou Surnaturel*, in 48/14. *La Revue du Musée d’Orsay*, 28, 2009, pp. 82-83. Voor voorbeelden van de maniëristische manier, zie de foto’s van Soudbinines deelname aan de tentoonstelling van de kunstenaarsgroep Mir Iskusstva te Parijs in 1921, in G.GRIBINSCHAIKAV, op.cit. (noot 480), pp.2 en 3. Zie ook de sculpturen afgebeeld op pp.17 en 19. Voor een beeld uitgevoerd door Jeanneney, zie M.DUCRET en P.MONJARET, op.cit. (noot 103) p.125.

483 Dat is ook de mening van Bennett: “He was, arguably, the greatest potter who has worked in [France] in the twentieth century”, en “[he created] some of the most beautiful ceramics of our times”, in I. BENNETT, op.cit. (noot 465), pp.15 en 17.

484 Soudbinine maakte met o.a. Scriabine en Čiurlionis rond 1905 deel uit van een theosofische kring te Brussel rond Delville, zie S. CLERBOIS, *In Search of the Forme-Pensée. The Influence of Theosophy on Belgian Artists. Between Symbolism and the Avant-Garde (1890-1910)*, op internet in *Nineteenth-Century Art Worldwide*, vol. 1, 2, 2002, z.p.

485 Op Gensoli en Kiefer zal nog dieper worden ingegaan. Beiden werken na Soudbinine verder in diens geest. Vooral Gensoli blijft soms dicht bij hem, zie bijvoorbeeld de afbeelding in M. LAMBRECHTS (o.l.v.), op.cit. (noot 374), p.90. De vormgeving van Soudbinine had invloed op Georges Sébastien, vergelijk bijvoorbeeld de afbeelding in J.-M. LHÔTE, *Séraphin Soudbinine, un céramiste puissant et inspiré*, in *La Revue de la Céramique et du Verre*, 77, 1994, p.33 met ‘L’arbre aux chèvres’, een sculptuur in terracotta afgebeeld in Y.RAMBOSSON, *Le Pavillon des Artistes Décorateurs*, in *Mobilier et Décoration*, augustus, 1937, p.304. Vergelijkbare ceramische sculpturen komen ook voor in het wat latere werk van Marjolaine en Luc Lanel, zie bijvoorbeeld hun ‘Arbre aux oiseaux’, afgebeeld in R. JEAN, *Au Salon des Artistes Décorateurs*, in *Mobilier et Décoration*, juli, 1946, p.16.

486 De kunst van de Khmer was geliefd in Frankrijk: op de Exposition Coloniale te Parijs in 1931 trok een reconstructie van de tempel van Angkor Vat meer dan dertig miljoen bezoekers, cf. E. BRÉON e.a., *Coloniales 1920-1940*, cat. Boulogne-Billancourt (Musée Municipal), 1989-1990, p.76; voor een foto, zie p.77.

487 G. PILLEMENT, G. Serré, potier, in *Art et Décoration*, vol. LXI, 1932, p.183.

488 R.MARX, *L’exposition internationale d’art décoratif à Turin*, in *Gazette des Beaux-Arts*, december, 1902, p.510. Het is inderdaad opmerkelijk dat zowel La Maison Moderne als Bing, die beide Frankrijk vertegenwoordigden, buitenlands

werk tentoonstelden: de eerste toonde onder andere een bronzen sculptuur van Meunier, de tweede objecten van Tiffany; een vitrine bevatte door Bing verdeelde ceramiek van de Rookwood Pottery naast glas van Tiffany en Koepping, zie de foto's in G.FUCHS, F.H.NEWBERY en A.KOCH, op.cit. (noot 379), resp. pp. 259, 261 en 264. De andere objecten op de foto's zijn niet te herkennen.

489 Op Italiaanse tentoonstellingen bleef de vertegenwoordiging van Franse kunstceramiek ondermaats, zie P.SELMERSHEIM, *Exposition Internationale de Milan 1906. Section française. Groupe VIII. Classe 66. Section C. Rapport*, Parijs, 1910, p.48; en R.KECHLIN (inleid.), op.cit. (noot 240), passim. In Turijn bestond de inzending grotendeels uit ouder werk en uit werk in een niet meer actuele stijl. Ook in Brussel in 1910 waren de ceramisten zwak vertegenwoordigd, zie A.BRAULT en A.DE GEIGER, *Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles 1910. Section française. Groupe XII. Classe 72. Céramique. Rapport*, Parijs, 1910, pp.9-14. Voor de beperkte maar excellente presentatie te Kopenhagen in 1909, zie R.G.SANDOZ en J.GUIFFREY, *Exposition française d'art décoratif de Copenhague 1909. Rapport général*, Parijs, s.d., pp.125-128. De selectie voor Kopenhagen is vergelijkbaar met die voor de wereldtentoonstelling te Gent in 1913, zie hiervoor onze noot 513.

490 P. ROCHE, *La leçon d'une exposition. Le grès, la faïence et la terre cuite au Musée Galliera*, in *Art et Industrie*, januari, 1912, p.1.

491 Zie M.R.J. BRINKGREVE e.a., *Europäisches Kunstgewerbe. Berichte über die Ausstellung Europäisches Kunstgewerbe 1927*, Leipzig, 1928. Tentoongesteld waren "von Werkbündlerischer Gesinnung getragenen Arbeiten" en verwante buitenlandse voorbeelden, dixit Gaul op p.VI. Voor een gezicht op de Franse zaal, zie pl.6. Lenoble en Decœur worden weliswaar genoemd in de tekstbijdrage van Deshairs op p.33, maar komen niet voor tussen de exposanten van de Franse afdeling in de officiële tentoonstellingsgids R.GRAUL e.a. (o.l.v.), *Ausstellung Europäisches Kunstgewerbe 1927*, cat. Leipzig (Grassimuseum), 1927, pp.31-34.

492 Vertegenwoordigd waren Sèvres, Decœur, Lenoble, Massoul, Mayodon, Serré en Simmen. Voor de tentoonstellingscatalogus, zie noot 573.

493 Ch.R.RICHARDS (inleid.), *International Exhibition of Ceramic Art*, cat. New York (Metropolitan Museum of Art), 1928, in de inleiding z.p.. De tentoonstelling was tot 1929 in zeven andere Amerikaanse steden te zien. Er werd een breed overzicht van de toenmalige Franse ceramiek geboden met inbegrip van serviesgoed. Het sterkst vertegenwoordigd waren Delaherche, Lenoble, Decœur en Simmen. De moderne Fransen werden waarderend besproken in J. DOWNS, *The International Exhibition of Ceramic Art*, in *Bulletin of the Pennsylvania Museum*, oktober, 1928, p. 11. Zie verder voor de appreciatie van contemporaine Franse ceramiek in de jaren twintig in de Verenigde Staten onze noot 671.

494 Zie an., *Decorative Arts. San Francisco Golden Gate International Exposition*, cat. San Francisco (s.l.), 1939, pp.32-41. Er was slechts plaats voor Dufy, Gueden en Luce.

495 Het Oostenrijks paviljoen op de tentoonstelling van 1925 kende bij de Fransen veel bijval, zie bijvoorbeeld T. HARLOR, *La parure, ses accessoires et quelques bibelots*, in *L'Amour de l'Art*, augustus, 1925, p.338. Vergelijk daarmee de negatieve reacties op de Engelse inzending, waarvan de ceramiek als degelijk maar conservatief en saai werd ervaren, in bijvoorbeeld G. JANNEAU, *L'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes. Les arts de la terre et du métal. La céramique*, in *Beaux-Arts. Revue d'Information Artistique*, juli, 1925, p.223.

496 Wieselhthier verbleef van 1925 tot 1932 meerdere maanden per jaar in Parijs. Ze had er contact met Artigas en Durrio, zie M. HÖRMANN, *Vally Wieselhthier, WenenKeulen-Weimar*, 1999, pp.29-30.

497 Arthur Goldscheider gaf als 'éditeur d'art' rond 1925 werken uit van Besnard, Cazaux, Gensoli, Méheut en anderen, zie W. NEUWIRTH, *Wiener Keramik*, op.cit. (noot 341), p.44.

498 Weense trekken treffen we aan in de geometrisering en de beperking tot zwart en wit in de vroegste faïence van Metthey. Voor een latere parallel, zie de twee sculpturen 'Pomone', ca. 1918, afgebeeld in H. CLOUZOT, *André Metthey, décorateur et céramiste*, Parijs, 1922, pl.XLV, die behalve aan Maillol ook aan de ceramist Michael Powolny doen denken door de polychromie en de typische stilering, vooral in de kapsels. Van Raoul Lachenal kan onze cat.197 vergeleken worden met een ceramieken potje van Bertold Löffler, ca. 1906, afgebeeld in G. FAHR-BECKER, *Wiener Werkstaette 1903-1932*, Keulen, 1995, p.142. Zo ook verraadt de weinige door de decorateur André Groult ontworpen ceramiek uit de jaren 1911-1912 een afhankelijkheid van Weense voorbeelden. Zie de afbeeldingen in F.MARCILHAC, *André Groult (1884-1966), décorateur-ensemblier du XXe siècle*, Parijs, 1997, pp.34-38, te vergelijken met een type van glas van Hoffmann uit de jaren 1910-1912, zoals afgebeeld in G.FAHR-BECKER, op.cit., pp.122 en 125. De vaas van Groult op p.34 lijkt zelfs een kopie van een ceramieken vaas van Löffler, ca.1912, afgebeeld in T.LANE en A.SMITH, *Vienna 1913. Josef Hoffmann's Gallia Apartment*, cat. Melbourne (National Gallery of Victoria), 1984, p.76. Weense invloed op

Groult is even gemakkelijk aan te wijzen in diens ontwerpen voor andere materialen. Nochtans wordt Wenen in genoemde monografie niet vermeld. Groult was gehuwd met de couturière Nicole Groult, wier broer, de couturier Paul Poiret, eveneens open stond voor Weense invloeden.

499 Vergelijk bijvoorbeeld een vaas uit 1919, afgebeeld in J. DU PASQUIER, *Céramiques de René Buthaud*, cat. Bordeaux (Musée des Arts Décoratifs), 1976, p. 27, met een doos in messing van Hoffmann, gedateerd ca.1920, afgebeeld in W.J. SCHWEIGER, op.cit. (noot 393), p.66: de decors zijn haast identiek. Vergelijkbare ontwerpen komen bij Hoffmann voor vanaf 1911, zie bijvoorbeeld G. FAHR-BECKER, op.cit. (noot 498), p.75. De impact van dergelijke ornamentiek was wezenlijk in Hoffmanns omgeving en verspreidde zich vooral naar Hongarije en Duitsland. Buthaud zal echter rechtstreeks naar Hoffmann hebben gekeken. Voor meer door Hoffmann beïnvloed werk van Buthaud, zie de afbeeldingen in P.CRUÈGE en A.LAJOIX, René Buthaud, 1886-1986, Parijs, 1996, vooral pp.53, 56, 58, 62-64 en 66-67. Het decor op de fles afgebeeld op p.64 is te vergelijken met het decor op een glazen fles afgebeeld in F.BORSI en A.PERIZZI, Josef Hoffmann. *Tempo e geometria*, Rome, 1982, p.125.

500 Zie bijvoorbeeld textiel naar ontwerp van Dufy uit 1911, afgebeeld in P. WHITE, Poiret, Londen, 1973, p.62. Voorbeelden van sterk door Wenen beïnvloede textielontwerpen van Dufy voor Poiret en later voor Biancini zijn legio en behelzen zowel abstracte composities in zwart-wit als de typische florale motieven die we ook bij Buthaud terugvinden. Het is – alweer – opvallend dat de literatuur aangaande Dufy die invloed steeds onvermeld laat, ondanks ze niet kan voorbijgaan aan de contacten tussen de Wiener Werkstätte en Poiret. Voor de banden van Poiret met Wenen, zie o.a. J.-P. BOUILLON, op.cit. (noot 390), pp.54 en 87. In de literatuur over de Wiener Werkstätte vond ik geen verwijzing naar Dufy of Buthaud. Ook de andere hier in verband met Weense invloed vermelde Fransen komen er niet ter sprake.

501 H.MENJAUD, *Nouvelles céramiques de Buthaud*, in *Art et Décoration*, 3, 1936, pp.108-110.

502 R.BUTHAUD, *Entretiens avec Jacques Sargos*, in J.DU PASQUIER e.a., op.cit. (noot 402), pp. 82-83. Men vergist zich echter wanneer men hierbij denkt aan Oostenrijkse en Duitse jugendstil, zoals in an., *La céramique du XXème siècle sort des réserves*, cat. Bordeaux (Musée des Arts Décoratifs), 1996, p.14. Buthaud doelde meer bepaald op werk van Vally Wieselhier, Gudrun Baudisch, Lotte Calm, Susi Singer, Kitty Rix en anderen, werk dat onder meer te zien was in het Oostenrijkse paviljoen op de Parijse tentoonstelling van 1925. Vindt men in de contemporaine literatuur betreffende Buthaud nog vage verwijzingen naar Wenen, in de definitieve monografie wordt daar niet meer op gewezen, zie het aan zijn statuettes gewijd hoofdstuk in P.CRUÈGE en A.LAJOIX, op.cit. (noot 499), pp.153-172. Hoe dan ook, op dat moment gaf de Wiener Werkstätte Buthaud niet meer dan een beslissende aansporing. In zijn vroege werk is de stilistische overeenkomst met Wenen veel meer uitgesproken. Maar ook daarover zwijgt de monografie.

503 Ik denk hierbij aan de stelling van Troy in N.J.TROY, *Das Bild Österreichs im Spiegel Frankreichs. Peché und das französische Kunsthandwerk im Jahr 1912*, in P. NOEVER (o.l.v.), *Die Überwindung der Utilität. Dagobert Peché und die Wiener Werkstätte*, cat. Wenen (Österreichisches Museum für Angewandte Kunst), 1998, p.52.

504 Vergelijk Taylor ca.1925, afgebeeld in P.ATTEBURY (inleid.), op.cit. (noot 324), p.10, nr.13, met Lenoble ca. 1911, afgebeeld in A. LESIEUTRE en L. THORNTON, *The Spirit and Splendour of Art Deco*, Londen-New York, 1974, p.217. Vergelijk een vaas, afgebeeld in K.RIVOLLET, *Noverraz, potier à Carouge*, cat. Carouge (Musée), 1988-1989, pl.12, met de vazen met abstract decor die Buthaud met het pseudoniem Doris signeerde. Vergelijk de vaas van Ponti, afgebeeld in D.MATTEONI (o.l.v.), *Gio Ponti, il fascino della ceramica, fascination for ceramics*, cat. Milaan (Spazio Eventi Grattacielo Pirelli), 2011, pp. 124-126 met een vaas van Lallemant, afgebeeld in an. [J.-P.CAMARD], Robert Lallemant. *Un maître-potier*, in ABC. *Antiquités Beaux-Arts Curiosités*, 219,1983, p.38. Andere vazen van Ponti, meer bepaald uit de reeks 'stanco', zie V.TERRAROLI, *Italian Art Ceramics 1900-1950*, Milaan, 2007, p.170, vooral nr.143, zijn te vergelijken met rechthoekige, beschilderde vazen van Lallemant zoals afgebeeld op onze ill. 54. Vergelijk een schotel van Van Norden versierd met een gelijkvormig uitgewerkt floraal motief, afgebeeld in C. VAN DER SLUYS, *Binnenhuiskunst*, Amsterdam, 1921, dl. 2, p. 60, met onze cat.199 van Raoul Lachenal. Het Nederlandse stuk is waarschijnlijk iets ouder dan dat van Lachenal. Vergelijk een pot van Simmen, afgebeeld in E. TISSERAND, *Chronique de l'art décoratif*, in *L'Art Vivant*, 15 september 1930, p.748, met potten uit ca. 1920 en ca. 1930 van Laeuger, afgebeeld in G. REINEKING VON BOCK en C.-W. SCHÜMANN, op.cit. (noot 152), p.228. Voor Lukens zie de afbeelding in G. THOMPSON (o.l.v.), *Feeling, Thought and Spirit: the Ceramic Work of Glen Lukens*, cat. Columbia, Mo (Museum of Art and Archaeology), 2006, p.17.

505 Zie I. ANSCOMBE, *Omega and After. Bloomsbury and the Decorative Arts*, Londen, 1981 voor o.a. het zeer Frans aandoende decor op een betegelde kachel uit 1925 van Grant, ill.54. Voor een vergelijking tussen Grant en Buthaud, zie een vaas van Grant uit 1937, niet toevallig afgebeeld op dezelfde pagina als een vaas van Buthaud in T. PRÉAUD en S. GAUTHIER, *La céramique, art du XXe siècle*, Fribourg, 1982, p.52. Voor een afbeelding van werk van Fry van rond 1914

dat aan de ceramiek van Matisse doet denken, zie. J. COLLINS, *The Omega Workshops*, Londen, 1983, ill.83. Voor de vriendschap van Fry en zijn vrienden met Derain, zie de inleiding in D.J. WILCOX, *André Derain and the Bloomsbury Group*, cat. West Quantoxhead (The Court Gallery), 2012.

506 In de literatuur over Omega, in de regel Engelstalig, wordt aan de impuls uit Frankrijk doorgaans voorbijgegaan. De Fransen komen zelfs niet ter sprake als specifiek de bronnen van de ceramiek van Fry worden behandeld in F. MacCARTHY en J. COLLINS, *The Omega Workshops 1913-1919. Decorative Arts of Bloomsbury*, cat. Londen (Crafts Council Gallery), 1984, p.64. Wel wordt gewezen op het belang voor het ontstaan van de Omega Workshops van het in Parijs door Poiret bezield Atelier Martine in I. ANSCOMBE, op.cit. (noot 505), pp.13-15. Ik veronderstel dat de auteur doelt op de aldaar door jonge meisjes geleverde ontwerpen voor behangselpapier en textiel waarin een even vrije, spontane en expressieve stijl gehuldigd wordt als in de ceramiek van zowel Derain of Vlaminck als van de kunstenaars rond Omega. In de minder opvallende ontwerpen voor ceramiek door het Atelier Martine komt immers geen verwantschap tot uiting. Een uitzondering op de regel vormt de voorzichtige opmerking in A. GERSTEIN (o.l.v.), *Beyond Bloomsbury. Designs of the Omega Workshop, 1913-1919*, cat. Londen (Courtauld Gallery), 2009, p.136: "The idea would have come from Fauve pottery which Fry showed"; voor een andere soortgelijke opmerking zie p.27.

507 Toch kon Lanooy beschouwd worden als parallel aan zijn Franse tijdgenoten, zo in H. ASSELIN, *L'Art décoratif moderne en Hollande. La céramique*, in *Art et Décoration*, mei, 1924, p.149.

508 Voor vergelijkingen van werk van Lanooy en Andrée met Frans werk, zie noot 328.

509 Voor Frans aandoende werken van Nienhuis, zie D. KUYKEN, *Beschouwingen van en over Bert Nienhuis (1873-1960)* ter gelegenheid van de overzichtstentoonstelling gewijd aan zijn werk in het Museum Boymans-van Beuningen, in *Bulletin Museum Boymans-van Beuningen*, 2-3, 1966, pp.89-95, 102-103.

510 Zie B. NIENHUIS, *Ceramiek, technische en aesthetische beschouwing*, in H.A. VAN DEN EYNDE e.a. (red.), *Nederlandsche Ambachts- en Nijverheidskunst*, Rotterdam, 1921, p.41. Nienhuis noemt Decœur's werk "wondere schoonheden in glazuur en vorm". Verder op p.41 bewondert hij het "ware en suggestieve" der Fransen, dat volgens hem bij de Engelsen ontbreekt.

511 De Franse ceramiek was in Amsterdam zeer ruim vertegenwoordigd : naast een retrospectieve afdeling beginnend met Bracquemond waren er vierentwintig werken van Dammouse, vierenzestig van Étienne Moreau-Nélaton, tweeëntachtig van Delaherche, drieënzestig van Decœur, zestig van Lenoble en honderdzevenenvijftig van Simmen, zie R. KECHELIN (inleid.), *Tentoonstelling van Moderne Franse Ceramiek*, cat. Amsterdam (Stedelijk Museum), 1913, passim. Het initiatief voor de tentoonstelling ging van Nederland uit. Zie hiervoor en voor het enthousiasme van Nederlandse verzamelaars voor Franse ceramiek L. CROMMELIN, *Keramiek in het Stedelijk. Ceramics in the Stedelijk*, Amsterdam, 1998, pp. 14-17; Engelse vert. pp. 42-45. Zie ook pp. 87, 89 en 91 voor enkele stukken uit de verzameling Franse ceramiek van het Stedelijk Museum.

512 R.W.P. Jr. [R.W.P. DE VRIES], *Fransch aardewerk*, in Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift, 1913 (1^e sem.), p.440. De auteur begint zijn artikel met een verwijzing naar Colenbrander zonder diens werk tegenover de Franse ceramiekkunst te stellen.

513 Zie an., *Arts décoratifs modernes. Catalogue de l'Exposition Internationale de Gand 1913. Section française. Groupe XIII A. Classe 66 C*, Poitiers, 1913. Aanwezig waren Decœur, Delaherche, D'Homme, Gandais, Edmond Lachenal, Lenoble, Massoul, Metthey, Moreau-Nélaton, Rumèbe en Simmen. Opvallend is de aanwezigheid van Maurice D'Homme en Henri Gandais, nu haast vergeten. Bij die gelegenheid werd een aanzienlijk aantal stukken gekocht voor het Gentse museum voor toegepaste kunst, nu het Design Museum. Een paar jaar eerder, op de wereldtentoonstelling te Brussel in 1910, was de Franse ceramiek zwak en onvolledig vertegenwoordigd geweest. Zie hiervoor onze noot 489.

514 Vergelijk een schotel van Paulus uit 1938, afgebeeld in P. LOZE e.a., *Art Déco Belgique 1920-1940*, cat. Brussel (Musée d'Ixelles), 1989, cat. 350, p.266, met een type van decor dat Decœur in de jaren tien gebruikte, zie bijvoorbeeld Y. BRUNHAMMER, *Le Style 1925*, Parijs, s.d., p.148 (daar foutief als Lenoble). Het werk van Paulus uit de jaren dertig vertoont meerdere momenten van verwantschap met Franse decors uit de jaren tien. Andere Waalse ceramisten uit die tijd zoals Edgard Aubry of Roger Guérin lijken het werk van sommige Franse ceramisten van rond 1900 verder te zetten. Hun werk benadert vooral dat van Bigot. Zie de afbeeldingen in bijvoorbeeld S. PIGNOLET e.a. (o.l.v.), *Au gré du grès. De l'Art nouveau à l'Art Déco, la céramique d'Edgard Aubry et Roger Guérin*. Steen-goed. Van art nouveau tot art deco, de ceramiek van Edgard Aubry en Roger Guérin, cat. Brussel (Clockarium), 2007-2008, passim. Voor Paulus, Aubry en Guérin, zie ook M. FAUCONNIER en J.-C. MIGEOT, *Sel et Feu. Les grès d'art de Bouffloulx et de Châtelet de 1900 à 1960*, Châtelet, 1995, passim. Zie verder voor de invloed van Delaherche in België onze noot 119.

- 515 Onder meer in E. TISSERAND, *La céramique française en 1928*. Jean Van Dongen. Charles Catteau. Ewald-Cochet. Paul Bonifas. P. Jacquet. Madame Luc Lanel, in *L'Art Vivant*, 1 oktober 1928, p.754. Zo ook in contemporaine artikelen over Franse ceramiek verschenen in het tijdschrift 'Les Échos des Industries d'Art'. Recenter nam ook Heuser Catteau op in zijn exemplarische collectie Franse ceramiek rond 1925.
- 516 Zie hiervoor noot 918.
- 517 Voor een voorbeeld van werk van Halier uit de jaren twintig, zie de afbeelding in G. REINEKING VON BOCK, op.cit. (noot 109), p.45; voor Salto ca.1930, zie de afbeelding in L. DYBDAHL (o.l.v.), op.cit. (noot 109), p.21; voor Jean Gauguin, zie bijvoorbeeld A.E. BREMER, Jean René Gauguin og hans arbejder, Kopenhagen, 1941, passim. Gauguin presenteerde zijn 'roche céramique' op de Parijse tentoonstelling van 1925. Voor een foto van zijn deelname, zie M. FABRICIUS HANSEN, *The Great Age of Statuettes, Danish Decorative Sculpture, 1900-1925*, in *Scandinavian Journal of Design History*, 3, 1993, p.65.
- 518 Voor een afbeelding van een dergelijk glazuur op aardewerk van Thirslund, gemaakt bij Kähler, zie L. DYBDAHL, *Dansk Design 1910-1945. Art déco & funktionalisme*, cat. Kopenhagen (Det Danske Kunstindustrimuseum), 1997-1998, p.95. Vergelijk ook met het glazuur op een vaas van Lourieux, onze cat.268.
- 519 Voor afbeeldingen van dergelijke vormen van Thorsson uit de jaren dertig, zie J.OPIE, op.cit. (noot 293), pp.41-42.
- 520 Zie bijvoorbeeld werk van Christian Poulsen, in het midden van de jaren vijftig behorend tot de nieuwe generatie, afgebeeld in o.a. E.HIORT, *Modern Danish Ceramics. Céramique moderne danoise [...]*, New York e.a., 1955, pp.76-78.
- 521 Zie de afbeelding in D.WIDMAN (o.l.v.), *Gustavsberg 150 år*, cat. Stockholm (Nationalmuseum), 1975, ill. 246, p.49.
- 522 A. LAJOIX, *La Céramique en France 1925-1947*, Parijs, 1983, p.85.
- 523 Aangaande de schenking door de koninklijke porseleinmanufactuur van Kopenhagen, zie F. DALGAS, *La Manufacture Nationale de Sèvres et la Manufacture Royale de Copenhague*, in *La Renaissance de l'Art Français et des Industries de Luxe*, maart, 1921, pp.119-124, vooral de afbeelding op p. 121.
- 524 Voor afbeeldingen van dergelijke stukken van Nordström en Blom, zie bijvoorbeeld L. DYBDAHL, op.cit. (noot 518), p.91. Van Gauguin waren dergelijke stukken te zien in Parijs in 1925, zie onze noot 517; zie ook de illustratie in G. MOUREY, *La section danoise*, in *Art et Décoration*, oktober, 1925, p.152. Voor een pot van Bode Willumsen, zie T.NIELSEN, op.cit. (noot 295), p.182. Voor een pot van Saxbo, gemaakt door Gunnar Nylund, 1930, zie de afbeelding in V. STEN MØLLER, *Saxbo stentøj*, Kopenhagen, 1961, p.19.
- 525 Zo bijvoorbeeld, uit de jaren twintig, de ceramieken potjes van de Nederlander Hildo Krop of van de Britten Harold Stabler en Truda Adams, zie respectievelijk W.SPITZEN en A.VERSCHUUREN, *Eskaf: Eerste Steenwijker Kunst-Aardewerk Fabriek 1919-1934*, cat. Leeuwarden (Museum Prinsessehof), 2000, pp.13, 29, 73-74, en Ch. en P. FIELL (red.), *Decorative Art 1920s. A Source Book*, Keulen, 2000, afbeelding op p.466. Of, uit de jaren dertig, de houten dozen van de Brit Capey, zie een afbeelding in M. BATTERSBY, *The Decorative Thirties*, Londen, 1969, p. 43. Van Krop waren de meest typische dekselpotjes te zien op de wereldtentoonstelling te Parijs in 1925, zie bijvoorbeeld M.GAUTHIER, op.cit. (noot 427), p.21.
- 526 Zie bijvoorbeeld een statuette van een zeemeermin uit 1934 door Knud Kyhn, afgebeeld in E. LASSEN, *En københavnsk porcelænsfabriks historie, Bing & Grøndahl 1853-1978*, Kopenhagen, 1978, ill. 74, te vergelijken met een statuette door Gensoli, afgebeeld in G.D. [G. DERYS], *Le XVe Groupe des Artistes de Ce Temps au Petit-Palais, in Mobilier et Décoration*, 1936, p. 191. Zie ook onze ill.51 en 52.
- 527 G. PILLEMENT, op.cit. (noot 487), p.184.
- 528 Voor afbeeldingen van door Jacques Villon beschilderde elementen van het servies, zie N.J. TROY, op.cit. (noot 216), pl.8 en D. MATERNATI-BALDOUY (o.l.v.), *De la couleur et du feu. Céramiques d'artistes de 1885 à nos jours*, cat. Marseille (Musée de la Faïence), 2000, pp.47 en 149.
- 529 Over Fau, die tot 1925 samen met Marcel Guillard de Céramique d'Art de Boulogne leidde, en vervolgens onafhankelijk werkte, vond ik niet weinig contemporaine literatuur : P.LAHALLE, *La céramique de Fau et Guillard*, in *Mobilier et Décoration d'Intérieur*, augustus-september, 1924, pp.16-23; G. HENRIOT, *Les céramiques françaises au Grand-Palais : Fau et Guillard*, in *Mobilier et Décoration d'Intérieur*, september, 1925, pp.159-166 ; G. RÉMON, *André Fau céramiste*, in *Mobilier et Décoration*, augustus, 1926, pp.31-35; E.TISSERAND, *André Fau céramiste*, in *Mobilier et Décoration*, januari, 1928, pp.65-68; en P.S. [P. SENTENAC], *Les céramiques d'André Fau*, in *La Renaissance*, januari, 1929, pp.59. Retrospectief is er niets over hem gepubliceerd. Een uitzondering vormt A.-R.HARDY, *André Fau, 1896-*

1982 & Marcel Guillard, 1896-1983, in F.SLITINE (o.l.v.) op.cit. (noot 229), pp.104-109.

530 “André Fau écarté par une inexplicable décision du jury. Nous avons vu les objets refusés : ils sont fort intéressants et, pièces industrielles, utilitaires, bien au-dessus de beaucoup de pièces uniques exposées par ailleurs et reçues sans discussion”, in E.T. [E. TISSERAND], *L'art décoratif au Salon d'Automne*, in *L'Art et les Artistes*, december, 1927, p. 103. En : “l'un des plus appréciés et des plus caractéristiques de notre temps”, in G.RÉMON, op.cit. (noot 529), p.31.

531 Over het toelaten van kunstambachten op het Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts in 1890, in G.MOUREY, *Essai sur l'art décoratif français moderne*, Parijs, 1921, p.33.

532 A.FAU, *L'art industriel céramique moderne*, in *La Renaissance de l'Art Français et des Industries de Luxe*, december, 1927, p.545.

533 A.FAU, op.cit. (noot 532), pp.544 en 545.

534 Zie voor voorbeelden M.A.STEVENS e.a., *Emile Bernard 1868-1941. A Pioneer of Modern Art. Ein Wegbereiter der Moderne*, Zwolle, 1990, p.300 e.v., en R.COIGNAT, *Dufy décorateur* (reeks *Les maîtres de l'art décoratif contemporain*), Genève, 1957, ill.14, 20 en 80.

535 Illustratief voor de interesse in de volksprent en het stimuleren van haar invloed door het regime van Pétain waren de jaarlijkse, doorgaans in het Musée des Arts Décoratifs gehouden Salons de l'Imagerie, waarin een op traditie gestoelde stijl werd gepromoot. In de winter van 1937-1938, dus nog tijdens het Front Populaire, werd in hetzelfde museum de tentoonstelling 'Potiers et Imagiers de France' opgezet door het Musée National des Arts et Traditions Populaires. Daarin werd, mede aan de hand van prenten, een zo volledig mogelijk beeld gegeven van de Franse anonieme volkscultuur.

536 Zie een foto uit 1928 waarop Lallemant in zijn open sportwagen, gepubliceerd in J. DU PASQUIER e.a., *Céramiques de Robert Lallemant*, cat. Bordeaux (Musée des Arts Décoratifs), 1992 ; Roanne (Musée Déchelette), 1992; Orléans (Musée des Beaux-Arts), 1993, p.6 . De foto vormt een contrast met de nog rond 1930 gepubliceerde foto's waarop een patriarchale Delaherche met lange baard in een stoffig en schemerig atelier tussen primitief gereedschap. De auto wordt naast de machine aangewezen als de belangrijkste inspiratiebron voor de door Lallemant gebruikte vormen in E.TISSERAND, *Robert Lallemant céramiste*, in *Mobilier et Décoration*, november, 1928, p.252. In verband met Lallemants moderne levensstijl, zie ook de twee in onze bibliografie opgenomen artikelen over zijn interieur. Lallemant is de enige ceramist uit de hier behandelde periode waarvan het leefmilieu werd gepubliceerd.

537 Lallemant ontwierp ook modernistische meubels en werkte samen met modernisten als de gebroeders Martel, Herbst en Perriand. Behalve Lallemant was ook Jean Luce lid van de UAM. Fau en Bonifas waren geen lid. Voor Lallemant en Luce, zie A.BARRÉ-DESPOND, *UAM, Union des Artistes Modernes*, Parijs, 1986, resp. pp.434-435 en passim, en pp.456-457 en passim; en Y.BRUNHAMMER (o.l.v.), *Les années UAM, 1929-1958*, cat. Parijs (Musée des Arts Décoratifs), 1988-1989, resp. pp.204-205 en pp.220-221 ; en G.DELAPORTE en C.ANDRÉANI, *Les années UAM, 1929-1958 : art et vie moderne*. Jean Luce, in *La Revue de la Céramique et du Verre*, 51, 1990, pp.40-41. Jourdain en Herbst waren lid, maar hun ceramiek komt in vermelde publicaties niet aan bod.

538 E.TISSERAND, *L'Art Décoratif au Salon d'Automne*, in *L'Art Vivant*, 1 december 1926, p.894. Deze zinsnede doet denken aan andere opmerkingen van dezelfde auteur : “Le jeune artiste [...] n'aime pas le mot 'artiste' lorsqu'on l'applique à lui-même”; en : “l'art de Robert Lallemant n'est pas celui d'un vieux potier à la recherche de subtilités et de raffinements confidentiels”, in E.TISSERAND, op.cit. (noot 536), resp. pp.247 en 252.

539 Zie als voorbeeld de in het oeuvre van Joseph Mougin alleenstaande, geometrische vaas uit 1921, afgebeeld in J.G.PEIFFER, *Les frères Mougin, sorciers du grand feu, grès et porcelaine 1898-1950*, Paris et Lorraine, Dijon, 2001, p.99. Zie voor nog duidelijker voorbeelden van banaliteit G.DENOINVILLE, *Les nouveaux bibelots de Robj*, in *Mobilier et Décoration*, december, 1926, pp. 175-181 ; of P.SENTENAC, *Robj*, in *La Renaissance de l'Art Français et des Industries de Luxe*, augustus, 1927, pp.386-389. Modernisme in de decoratieve kunst werd toendertijd in Frankrijk veelal aangeduid met de vage term 'cubisme'. Modernistisch werk dat de banaliteit overstijgt, vindt men in de schaarse avant-gardistische productie van enkele fabrieken rond 1925, zo bijvoorbeeld te Quimper bij Odetta, of te Longwy waar voor de grootwarenhuisafdeling Studium Louvre doorgedreven sobere, geometrische decors ontstonden.

540 L. DESHAIRS, *L'Exposition des Arts Décoratifs. La section française : conclusion*, in *Art et Décoration*, 1925 (2^e sem.), p.216.

541 Zie Vlamincx uitval tegen de oppervlakkigheid en het onechte karakter van het kubisme in de toegepaste kunsten, in [M.] VLAMINCK, *Poliment*, Parijs, 1931, pp.131-132. De term 'emballage' wordt gebruikt in verband met moderne kunst op p.133. Kubisme is voor Vlamincx synoniem met een verfoeilijke moderniteit: hij ziet het in samenhang met

kapitalisme en militarisme.

- 542 L.WERTH, Le XVIIe Salon des Artistes Décorateurs, in *Art et Décoration*, juni, 1927, resp. pp.163 en 167.
- 543 Vergelijk bijvoorbeeld de vaas van Lallemant, cat.275, met plastisch werk van de Belg Servranckx uit 1917 en 1924, afgebeeld in M.-O.BRIOT e.a., *Léger et l'esprit moderne, une alternative d'avant-garde à l'art non-objectif (1918-1931)*. *Léger and the Modern Spirit. An Avant-garde Alternative to Non Objective Art (1918-1931)*, cat. Parijs (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris), 1982; Houston (Museum of Fine Arts), 1982; Genève (Musée Rath), 1982-1983, p.476.
- 544 Zie meer over dat euvel van de toenmalige ceramische industrie in Ch.-H.BESNARD, *L'art décoratif moderne et les industries d'art contemporaines*, Parijs, 1925, pp.89-93.
- 545 Woorden van Bonifas, aangehaald in E. TISSERAND, Paul Bonifas, maître-potier, in *L'Amour de l'Art*, april, 1930, p.175.
- 546 In de publicaties over Bonifas is te lezen dat die redactiesecretaris bij 'L'Esprit Nouveau' was. Ozenfant was echter de redactiesecretaris en Bonifas was diens assistent, zie M.-O.BRIOT, *L'Esprit Nouveau. Son regard sur les sciences*, in M.-O.BRIOT e.a., op.cit. (noot 543), pp.130 en 138-139. Voor meer over 'L'Esprit Nouveau', zie F.WILL-LEVAILLANT, *Norme et forme à travers l'Esprit Nouveau*, in J.-P.BOUILLON, B.CEYSSON en F.WILL-LEVAILLANT (red.), *Le Retour à l'Ordre dans les arts plastiques et l'architecture, 1919-1925* (reeks Université de Saint-Étienne. Travaux), Saint-Étienne, 1986, pp. 241-276.
- 547 G. HENRIOT, La dixième exposition des Artisans Français Contemporains, in *Mobilier et Décoration*, januari, 1927, p.17.
- 548 Zie de vrouwelijke figuur op het doek 'Femme à la fontaine' uit 1926-1927, afgebeeld in F.DUCROS, *Amédée Ozenfant*, Parijs, 2002, p.148. Zie ook de grafische weergave in wit op zwart van flessen, kommen, e.d. op het doek 'Graphique fond noir' uit 1927, afgebeeld op p.134.
- 549 Zie FBORSI, *L'ordre monumental. Europe 1929-1939*, vertaald uit het Italiaans, Parijs, 1986. Het boek behandelt vooral de architectuur. De ceramiek is erin vertegenwoordigd door Dufy en Ponti.
- 550 De foto siert de achterzijde van het stofomslag rond E.BEAUJON, [A.] OZENFANT en P.BONIFAS, *L'art du potier. Paul A. Bonifas*, Neuchâtel, 1961. Daarin vindt men op p.32 de volgende passage van Beaujon: "Il entend fournir à l'homme ce gobelet, cette coupe, ce plat qui seront, en même temps que des objets utiles, les porteurs de quelque offrande invisible, et qui sont façonnés pour des mains attentives au rituel secret de l'existence, espèce de religion en deçà de toutes les religions, et qui ne formule aucun dogme."
- 551 Jourdain schreef dit in 1913, de tekst is hernomen in F. JOURDAIN, *Sans remords ni rancune*, Parijs, 1953, p.272.
- 552 "Je me sentis moins seul." Loos betekende "un encouragement et un stimulant", in F.JOURDAIN, op.cit. (noot 551), p.271. De teksten van Loos verschenen als 'L'architecture et le style moderne' en 'Ornement et crime' in *Les Cahiers d'Aujourd'hui*, resp. december, 1912, pp.82-92 en juni, 1913, pp.247-256.
- 553 Vergelijk bijvoorbeeld Jourdain's vroegste decors van cirkels en stippen met de ontwerpen voor glas van Sika, afgebeeld in Ch.HOLME (red.), *The Art Revival in Austria. The Studio Special Summer Number*, Londen, 1906, ill.D9. Er zijn tevens overeenkomsten met door Powolny en door Hoffmann ontworpen glas. Het glas van Daum vertoonde in diezelfde tijd dezelfde overeenkomsten, zie bijvoorbeeld een afbeelding in J. BLOCH-DERMANT, op.cit. (noot 399), p.46. Ook in de productie van Wiener Keramik van rond 1906 zijn parallellen te vinden. Een bijkomende impuls kan tegelijk van Engeland zijn uitgegaan, meer bepaald van het in 1919 gepubliceerde aardewerk van Dora Lunn voor de Ravenscourt Pottery, beschilderd – eveneens onder impuls van Wenen? – met stippen, cirkels en gekruiste lijnen, zie G.HOLME (red.), *The Studio Year-Book of Decorative Art 1919. With Special Articles on Cottage Design, Decoration & Equipment*, Londen Parijs New York, s.d., pp.110 en 113.
- 554 Op de samenwerking tussen Jourdain en Jacquet werd voor het eerst gewezen in een lezersbrief in *La Revue de la Céramique et du Verre*, 119, 2001, p.11.
- 555 De vaas van Decœur op een marmeren voetstuk is meermaals afgebeeld, zo in E.T. [E. TISSERAND], *L'Art décoratif au Salon d'Automne*, in *L'Art et les Artistes*, december, 1928, p.99. De pot van Jourdain is afgebeeld in G.HOLME (red.), *The Studio Year-Book of Decorative Art*, 1925, Londen, 1925, p.132.
- 556 Zie H.CLOUZOT, *La céramique à l'exposition*, in *La Renaissance de l'Art Français et des Industries de Luxe*, december, 1925, pp.564-576, of an., *Section française*, in F.DAVID en P.LÉON (red.), op.cit. (noot 125), vol. V, pp.55-59, pl. XLVII-LXIV. Na 1925 zal een gelijkaardige nivellering de regel vormen in gespecialiseerde bijdragen in het

tijdschrift 'Les Échos des Industries d'Art'. Zie ook onze noot 427.

557 R.CHAVANCE, Notre enquête sur le mobilier moderne. Francis Jourdain, in *Art et Décoration*, vol. XLI, 1922, p.55.

558 Vergelijk bijvoorbeeld de vaas van Jourdain, cat.270, met de 1928 te dateren fles van Marjolaine en Luc Lanel, afgebeeld in G. RÉMON, *Céramiques de Mme Luc Lanel*, in *Mobilier et Décoration*, februari, 1929, p.73.

559 Zie W. GEORGE, L'exposition des arts industriels de 1925 : les tendances générales, in *L'Amour de l'Art*, augustus, 1925, pp.283-291.

560 Zie W.GEORGE, Évolution ou mort de l'ornement, in *Art et Décoration*, juni, 1933, pp.V-VI.

561 De uitstraling van de meest geziene representanten van de Franse avant-garde blijkt gering of is althans moeilijk te bewijzen. De sterke overeenkomst tussen het aardewerk van Jourdain en de ceramiek die gelijktijdig onder leiding van Denise Wren in Engeland ontstond, kan misschien op invloed wijzen, zo beiden niet los van elkaar door Wren zijn beïnvloed, zie werken ontstaan onder leiding van Wren uit 1923, afgebeeld in E. DE WAAL, op.cit. (noot 233), p.87. Van Fau en Lallemant ging mogelijk invloed uit op Belgische, vanaf 1929 bij de firma Boch ontstane, constructivistische ceramiek, zie de afbeeldingen in P.LOZE e.a., op.cit. (noot 514), pp.14, 16 en 150. Met Bonifas is er een kortstondige gelijkenis qua vormgeving en attitude te vinden in het werk van Arthur Percy voor Gefle Porslinsfabrik te Gävle, zie een afbeelding van een kom uit 1928 in N.G. WOLLIN, *Modern Swedish Decorative Art*, Londen-Stockholm, 1931, p.137, te vergelijken met onze cat.277.

562 Zie E. TISSERAND, Jean Besnard, maître potier, in *L'Art et les Artistes*, juni, 1927, pp. 312 en 315. Of P.BARCHAN, op.cit. (noot 409), p.129 : "Das, was Jean Besnard zum Vertreter seiner jungfranzösischen Zeit macht, ist die Auflehnung gegen die Tradition, gegen das als wahrhaft-französisch Abgestempelte."

563 Zie J. MATHEY, Les céramiques de Jean Besnard, in *Plaisir de France*, juli, 1937, p.13.

564 Voor een vroeg voorbeeld uit 1935, zie de afbeelding in J.L.OPSTAD (o.l.v.), *Mesterverk skapt i ild. Masterpieces created in the Flame*, cat. Trondheim (Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum), 1993, p.74.

565 Zie de afbeelding in G.THOMPSON, op.cit. (noot 504), p.32. In dit type van werk komt Lukens tevens dicht bij Jacques Lenoble.

566 Zie J. HOUSTON (red.), Lucie Rie, Londen, 1981, p. 20.

567 Zie voor werk van Dollé in navolging van Serré, de vazen afgebeeld in an. [G.LANDROT], Georges Serré, Roger Dollé céramistes, cat. Parijs (Galerie Landrot), s.d. [1992]. Zie voor werk van Chambost in navolging van Besnard de afbeeldingen in A.LAJOIX, *Le cabinet de céramiques de François Cornette de Saint-Cyr*, veilingcat. Parijs (Drouot Richelieu), 17 november 2008, pp.17, 22, 42-43; en in E.BONAVENTURE (red.), *Pol Chambost, sculpteur-céramiste, 1906-1983*, Parijs, 2006, pp.17 en 34. De laatstgenoemde afbeelding, een schotel ca.1945-1949, vertoont gelijkenissen met onze cat.249. Overeenkomsten met Besnard zijn te vinden vanaf Chambosts vroegste werk uit de tweede helft van de jaren dertig tot in de jaren zestig. Zie hierover verder in de bijdrage van Lajoix, in idem, pp.30 en 33.

568 "Son invention ne se ralentit pas et il bat de vitesse ses imitateurs, ses plagiaires qui continuent d'ailleurs leur infâme industrie", in E. TISSERAND, *La céramique et le verre au XIXe Salon des Décorateurs*, in *L'Art et les Artistes*, juni, 1929, p.316. Besnard werd zelfs door bedrijfsspionage bedreigd, zie hierover J. MATHEY, op.cit. (noot 563), p.13.

569 Voor Primavera zie in de eerste plaats de onderbouwde studie A.LAJOIX, *Colette Guéden (1905-2000). Primavera et la céramique, in Sèvres. Revue de la Société des Amis du Musée National de Céramique*, 18, 2009, pp.99-106. Zie ook N.J.TROY, op.cit. (noot 216), vooral pp.170-174 en de bibliografie aldaar. Anders dan in de hier volgende passage, hebben Lajoix en Troy geen kritiek op de esthetiek van Primavera.

570 Niet Primavera maar galleries als het Maison Rouard zetten het werk van Bing en La Maison Moderne verder. Voor informatie over de Galerie Rouard, zie V. AYROLES, *Un artiste-décorateur et sa galerie au XXe siècle: François Décorchémont et la maison Rouard*, in *Revue de l'Art*, 118, 1997, pp.56-68, en in onze bibliografie bij de retrospectieve algemene literatuur onder dezelfde auteur. Zie daarin ook over de in 1914 in de galerie gestichte groep *Artisans Français Contemporains* waarin ceramisten een belangrijke plaats hadden. Moderne ceramiek was ook elders in Parijs te koop, zo in het Grand Dépôt en in kunstgalleries zoals die van Druet, Pétridès of Bernheim Jeune. Zie verder de uitgebreide lijst van in de eerste helft van de eeuw voornamelijk in Parijs actieve kunsthandels in V.AYROLES, op.cit. (noot 440), pp.326-335. Rouard bleef echter de belangrijkste promotor, ook in het buitenland waar regelmatig verkooptentoonstellingen door hem werden georganiseerd. Voor een volledig beeld van die tentoonstellingen is nieuw onderzoek nodig. Voorlopig verwijs ik naar de opsomming in het hoofdstuk over Buthaud en Rouard in P.CRUÈGE en A.LAJOIX, op.cit. (noot 499), p.132. De

Galerie Rouard bleef enkele grote Franse ceramisten ook na 1945 verdedigen.

571 Afgaand op ideeën over de 19^{de} eeuwse consumptie zoals ontwikkeld in Saisselins ‘The Bourgeois and the Bibelot’, zou men Primavera kunnen zien als beantwoordend aan een vrouwelijke behoefte aan consumeren. Mocht dat het geval zijn, zou het aanbod van Primavera door de – vooral mannelijke? – cliënten van galleries als Rouard ook al daarom als inferieur kunnen zijn beschouwd. Een dergelijk hiërarchisch onderscheid werd al in 1901 door Wharton gemaakt in haar veelgelezen ‘The Decoration of Houses’. Zie hierover R.G. SAISSSELIN, op.cit. (noot 259), in de vertaling p.95: “le principe aristocratique du goût, fondé sur le jugement et la connaissance de l’art, était mis en avant pour combattre les effets de l’industrie et des grands magasins”. Zie ook onze noot 259. Bij dit alles dient echter opgemerkt dat de sterke commerciële en modieuze tendens in haar productie Primavera niet belette om, zij het eerder uitzonderlijk, originele en interessante ceramiek op de markt te brengen. Vooral het werk van Claude Lévy, Madeleine Sougez en Louise Chevallier moet hier worden genoemd.

572 Zo in M.GAUTHIER, op.cit. (noot 427), p.17: “Les productions de la céramique à bon marché n’ont point encore cessé d’être d’une vulgarité de décor désespérante”; in M.SAVREUX, op.cit. (noot 416), p.306: “les industriels n’accordent pas une place suffisante au côté artistique de leur fabrication. Les formes et les décors sont souvent d’une grande banalité [...]. De petites fleurettes simplifiées ou abîmées, des roses en forme de colimaçon, des ronds et des points, tout cela semble sortir d’une même école [...], sans parvenir à créer un style”; en in G.JANNEAU, Émile Decœur, céramiste et potier, in *La Demeure Française*, 3, 1926, p.38: “De là cette formule toute extérieure qui s’est établie entre 1905 et 1925 et que perpétuent aujourd’hui certains artistes plus occupés de l’effet décoratif que produira leur œuvre que des exigences du métier: témoins les céramiques et les verreries de grands magasins.” Ook niet-Fransen moeten tot die conclusie zijn gekomen. Zo bericht een Duits waarnemer in 1925 over de enorme discrepantie in kwaliteit tussen het steengoed van de ceramisten rond Rouard en de courante Franse porselein- en faienceproductie. Slechts Goupy en Luce vinden in zijn ogen genade. Daarnaast kan Primavera hem soms nog overtuigen. De overige Franse industriële ceramiek wordt met termen als “Jahrmarktsgeschmack” en “Schreckensgang” bekritiseerd. Zie J. GRELL, *Die Pariser Kunstgewerbe Ausstellung 1925*, in *Keramische Rundschau*, 38, 1925, vooral pp. 6 en 12.

573 In de inleiding wordt er uitdrukkelijk op gewezen dat slechts unieke objecten worden tentoongesteld, uitgelezen producten van een luxekunst die zowel de pastiche als het seriewerk verafschuwt, zie P.LÉON e.a. (o.l.v.), *Moderne Fransk Keramik og Glas*, cat. Kopenhagen (Det Danske Kunstindustrimuseum), 1927; Stockholm (Nationalmuseum), 1927, p.7.

574 Woorden aangehaald in S. LISSIM, op.cit. (noot 479), p.480.

575 Uit het discours van Rouard ter gelegenheid van diens toetreding tot het Légion d’honneur in 1923, geciteerd in V.AYROLES, op.cit. (noot 570), p.62.

576 P. VALÉRY, op.cit. (noot 419), p.8.

577 “[La] création dans les grands magasins de ‘rayons d’art décoratif moderne’, qui ne se bornent pas à offrir les productions des artisans isolés, mais produisent eux-mêmes, ayant pris à leur charge [des] artistes forcés de créer des modèles correspondant au goût changeant et aux exigences capricieuses de leur clientèle. Il y a là, pour l’art décoratif français moderne, un très grave danger, le plus grave peut-être qu’il ait jamais connu, celui de se vulgariser, dans le sens le plus bas du mot”, aldus Mourey in zijn geschiedenis van de Franse toegepaste kunst uit 1922, in G. MOUREY, op.cit. (noot 130), vol. III, pp.207-208.

578 Zie hiervoor N.J.TROY, op.cit. (noot 216), pp.47-53.

579 Troy’s opvattingen over Primavera zijn gebaseerd op Jeannerets mening. Voor Jeannerets mening, die verwoord werd in 1915, zie N.J.TROY, op.cit. (noot 216), pp.149-150 en 172. De ceramiek van Primavera is de enige ceramiek die Troy in haar overzicht vermeldt.

580 De term is van Lajoix, zie A.LAJOIX, op.cit. (noot 569), p.104.

581 Troy neemt een geheel ander standpunt in. Ze gaat ervan uit dat nagenoeg iedereen in Frankrijk in de jaren twintig industriële productiemethodes en commercialisatie toejuichte, zie N.J.TROY, op.cit. (noot 216), pp.172-173.

582 J.HERMAND, op.cit. (noot 241), p.41.

583 Voor een afbeelding van een ontwerp voor de renovatie van de Galerie Rouard, gepubliceerd in januari 1927, zie V.AYROLES, op.cit. (noot 570), p.60. De indruk van beslotenheid werd door de architect nog versterkt door een op het plafond aangebrachte cirkelvorm.

584 Voor voorbeelden van de aanzienlijke invloed van Besnard, zie de afbeelding van werk van Paule Petitjean in C. RIM, *Le bibelot moderne et l’atelier Primavera*, in *Art et Décoration*, vol. LVI, 1929, pp.145-150; van Colette Gueden

in A. PIERHAL, *L'art décoratif français*, in *L'Art Vivant*, 184, 1934, p.205 ; of van Marcelle Thiénot in A. PIERHAL, *La 8^e Petite Foire des Arts Décoratifs*, in *L'Art Vivant*, 190, 1934, p.465; zie ook M.DUFET, *A la Petite Foire des Arts Décoratifs Modernes*, in *Le Décor d'Aujourd'hui*, december 1934 januari 1935, p.39. Besnard voerde zelf ook uit voor Primavera, zie een vaas zonder decor, afgebeeld in R.CHAVANCE, *Le X^{IV}e Salon des Artistes Décorateurs*, in *Art et Décoration*, 1923 (1^e sem.), p.190.

585 Zie P. MAC ORLAN, *Le Printemps*, Parijs, 1930, pp. 103-104, geciteerd in N. J. TROY, op.cit. (noot 216), p.170. De tekst is van de auteur Mac Orlan die, naar men vanuit kennis van de man en zijn werk mag aannemen, deze gedachte slechts om den brode neerschreef.

586 “[L]’artiste isolé affirme sa personnalité en se répétant sans cesse, comme par une volonté expresse, avec un minimum de différence. Primavera, au contraire, par la nécessité même où elle était de se renouveler quasi quotidiennement, montra, et continue de montrer de plus en plus, sa vitalité par un changement constant”, in Ch.OULMONT, *les lunettes de l’amateur d’art. L’art moderne*, Parijs, 1927, pp.168-169.

587 Zie bijvoorbeeld de afbeeldingen van werk van Claude Lévy in E. TISSERAND, *Chronique de l’art décoratif. Le cadeau*, in *L’Art Vivant*, 71, 1927, p.966, of in P. OLMER, *L’art décoratif français en 1929*, Parijs, 1930, p.54.

588 Buthauids door vrijheidsdrang gestuurde nonchalance wordt nog duidelijker door een vergelijking met de eveneens met figuren beschilderde vazen van de Deen Jais Nielsen van rond 1920. Daar wordt een primitieve compositie aangewend om de expressie te verhogen. Het dramatisch effect dat zo ontstaat, staat regelrecht tegenover Buthauids Latijnse ongedwongenheid. Zie bijvoorbeeld de afbeeldingen in S.BRØGGER, *Jais Nielsen*, cat. Lyngby (Sophienholm); Horsens (Horsens Kunstmuseum Lunden), 1985, pp.36-37.

589 Voor de ceramiek van Dufy, zie vooral R.COIGNAT, op.cit. (noot 534), pp.38-40, ill.1-12; P.COURTHION, *Llorens Artigas*, Parijs, 1979, pp.16-31: passim; D.PEREZ-TIBI, *Raoul Dufy céramiques*, cat. Parijs (Galerie Landrot), 1990; X.GIRARD en D.PEREZ-TIBI, *Dufy, le peintre décorateur*, cat. Vence (Château de Villeneuve), 1993, pp.29-55 ; D.FOREST, *Dufy céramiste*, in A.HAUDIQUET e.a. (o.l.v.), *Raoul Dufy. Du motif à la couleur*, cat. Le Havre (Musée Malraux) ; Céret (Musée d’Art Moderne) ; Roubaix (La Piscine. Musée d’Art et d’Industrie André Diligent), 2003, pp.32-37, ill. passim; G.LANDROT, *Les céramiques de Raoul Dufy*, Parijs, 2008; en G.LANDROT, *Les céramiques de Raoul Dufy*, in O.LE BIHAN (o.l.v.), op.cit. (noot 75), pp.101-113.

590 R. MOUTARD-ULDRY, Paul Beyer, in *Beaux-Arts*, 11 oktober 1935, p.3. Moutard-Uldry heeft het eveneens over een “sincère et robuste naïvité” in R. MOUTARD-ULDRY, *Au Salon d’Automne. L’Art Décoratif*, in *Beaux-Arts*, 16 oktober, 1936, p.3. Diehl noemt Beyer zelfs “un vrai douanier Rousseau de la céramique” in G.D. [G. DIEHL], *Dernières œuvres de Beyer*, in *Art et Décoration*, 5, 1947, p.31.

591 Nog in 1965, twintig jaar na de dood van Beyer, spreekt Moutard-Uldry over diens impact op de jongeren van toen, zie de inleiding in an., *Exposition internationale de céramique contemporaine*, cat. Marseille (Musée Cantini), 1965, z.p.

592 Voor dergelijk werk van Roulot en Watteel zie bijvoorbeeld de afbeeldingen in M. GAUME, *Grès contemporains en France. Exposition du Musée National de Céramique*, in *Cahiers de la Céramique, du Verre et des Arts du Feu*, 29, 1963, pp.44 en 57. Zie ook als voorbeelden van minder bekende navolgers van Beyer, de afbeeldingen van werk van Jean-Bertrand Tessier en Françoise Deberdt in respectievelijk an., *Les arts du feu dans le monde*, in *Cahiers de la Céramique, du Verre et des Arts du Feu*, 21, 1961, p.64 en idem, 22, 1961, p.131. Voor een afbeelding van door Beyer beïnvloed werk van Ivanoff, zie J.-P. LE MAGUET e.a. (o.l.v.), *Vassil Ivanoff, 1897-1973, grès*, cat. Bourges (Musée du Berry), 1990-1991, e.a., p.66. Voor dergelijk werk van het echtpaar Lerat, zie M. FARÉ, *La céramique contemporaine*, Parijs-Straatsburg, 1953-1954, p.96. Voor Jean Lerat zie ook onze ill.59. Zie verder onze noot 591.

593 Over de andere volgers van Gleizes, zie L.BERTHON, *Élèves ou disciples: autour d’Albert Gleizes*, in Ch. BRIEND (o.l.v.), *Albert Gleizes. Le cubisme en majesté*, cat. Barcelona (Museu Picasso), 2001; Lyon (Musée des Beaux-Arts), 2001, pp.204-213. Gleizes’ invloed bleef nog lang doorwerken, zie bijvoorbeeld de afbeelding op p.209 van een nog geheel in de geest van Dangar en Gleizes gedachte pot van rond 1980 door Geneviève de Cissey-Dalban. Op haar beurt had ook Dangar leerlingen, onder wie Jacqueline Lerat. Colucci verbleef ook een tijdje op Moly-Sabata, zie hiervoor onze noot 960.

594 Uit een brief van 1948 aan Dom Angelico Surchamp van de abdij van Pierre-qui-Vire, in A.DANGAR, *Lettres à la Pierre-qui-Vire* (reeks Visages et documents), s.l., 1972, p.44.

595 Notitie uit 1951, opgenomen in G.BALLARDINI e.a., *Le renouveau de la poterie. Anne G. Dangar potière*, in *Zodiaque*, april, 1952, p.22.

596 “Cette vraie humilité qui révèle l’impuissance humaine et la nécessité de placer votre travail dans les mains de Dieu le Tout-Puissant et de faire comme Il vous demande”, notitie uit 1948, opgenomen in G.BALLARDINI e.a., op.cit. (noot 595), p.26 ; zie ook p.31.

597 Na de bezetting, vanuit een veranderd oogpunt, werd Beyers vaarwel aan Parijs door Faré uitgelegd als een vergissing. Beyer zou zich in La Borne hebben teruggetrokken, misleid door het discours van de toenmalige machtshebbers: “les idées d’artisanat et de retour à la terre vont alors troubler la quiétude. On le charge d’une brusque mission qui demande une totale abnégation: on lui fait croire qu’il rendra vie au village de potiers de La Borne”, in M.FARÉ, *L’histoire de Paul Beyer ou les mains du potier*, in *Le Dessin. Revue d’Art*, 5, 1947, p.222.

598 [M.]VLAMINCK, *Désobéir*, Parijs, 1936, p.296.

599 R.GOLAN, *Modernity and Nostalgia. Art and Politics in France between the Wars*, New Haven- Londen, 1995, p.156.

600 Zie in dat verband in R.GOLAN, op.cit. (noot 599) over het Musée National des Arts et Traditions Populaires, pp.122 en 209, noot 25; en over de Parijse wereldtentoonstelling van 1937, pp.119-121. Zowel het museum als de tentoonstelling speelden in de geschiedenis van de Franse ceramiek een rol. De tentoonstelling liet een groot publiek kennismaken met de jonge ceramiek, vertegenwoordigd door o.a. Carbonell en Lebasque, het museum was belangrijk in de levensloop van o.a. Beyer. Zie verder ook R.GOLAN, *Années de son/années de plomb. La France du retour à la terre*, in J.-L. COHEN (red.), *Les années 30. L’architecture et les arts de l’espace entre industrie et nostalgie*, Parijs, 1997, pp. 44-51. Zie eveneens voor de daaropvolgende jaren B.PRADIÉ, *L’artisanat et les Beaux-Arts pendant les années quarante*, in J.CUISENIER (red.), op.cit. (noot 210), pp.427-436. Zie verder onze noot 535.

601 R.GOLAN, op.cit. (noot 599), p.163.

602 Die belangstelling richtte zich vooral op de middeleeuwen en de 17e eeuw. Reeds tijdens de bezetting maar vooral in de jaren na de oorlog, werd men overstelpd met afbeeldingen waarop burchten, oude kloosters, kerkjes en dorpen, en koesterde men een voorliefde voor heraldiek en troebadoers, kelders en kaarsen, eik en ijzerbeslag. Frankrijk identificeerde zich met een gerestaureerd en pittoresk, onschuldig gemaakt verleden, te vinden in talrijke films, in decoratie, in illustraties of in foto’s in tijdschriften als ‘*Plaisir de France*’, tot in de cabarets van Pigalle toe.

603 Men vindt dezelfde primitieve ornamenten op ceramiek uit het begin van de jaren dertig door kunstenaars uit de Bloomsbury-groep: Quentin Bell en diens vrouw Olivier, Angelica Bell en Duncan Grant. Ook bij William Stait Murray vindt men krullende lijnen en naïef gestileerde bloemen, verwant aan die op cat.285 en 286. Dangars houding tegenover ceramiek is trouwens meer Brits dan Frans: behalve afschuw van luxe, verfijning en smetteloosheid of behoefte aan natuurlijkheid, deelt ze met iemand als Leach een geloof in de geestelijke dimensie van het werkproces van de pottenbakker.

604 Zie bijvoorbeeld werk van Elfriede Balzar-Kopp en van Wim Mühlendyck afgebeeld in respectievelijk G. REINEKING VON BOCK, op.cit. (noot 152), pp.31-37 en pp.229-234.

605 Voor het steengoed van Caille, zie H.VAN DE VELDE e.a. (o.l.v.), *Industries et métiers d’art en Belgique. Kunstambachten en nijverheid in België 1937*, cat. Parijs (Belgisch Paviljoen), 1937, afdeling Arts et métiers populaires. Volkskunst en ambachten, z.p. Zie in dit verband ook het steengoed van de Belg Edgard Aubry, afgebeeld in P.LOZE e.a., op.cit. (noot 514), cat. 244, p.147.

606 Over de ceramiek ontstaan onder leiding van Arbus, zie M. GAUTHIER, *Les poteries*, in *L’Art Vivant*, 215, 1937, pp. 23-24, en A. ARBUS, *Une expérience artisanale*, in *Art et Décoration*, NS, vol. I, 1939, pp.65-72. Voor de context zie Y.BRUNHAMMER en M.-L. PERRIN, *André Arbus, architecte décorateur des années 40*, Parijs, 1996, waarin een korte vermelding op p.126.

607 Voor de ceramiek naar ontwerp van Süe et Mare, zie F.CAMARD, *Süe et Mare et la Compagnie des Arts Français*, Parijs, 1993, pp.258-263. Ook Paul Vera ontwierp ceramiek voor de Compagnie des Arts Français. Alle ontwerpen dateren uit het begin van de jaren twintig en zijn meestal uitgevoerd door de faïencefabriek van Marcel Méran te L’Isle-Adam.

608 Voor de door Lanel in 1943 uitgevoerde ceramiek voor Moreux, zie D.FOREST, *Luc & Marjolaine Lanel*, Parijs, 2005, pp.99-107, zie ook S.DAY, *Jean-Charles Moreux, architecte-décorateur-paysagiste*, Parijs, 1999, pp.134-135.

609 M. GAUTHIER, op.cit. (noot 606), p.24. Die nostalgie zou ook nog na 1945 het werk van Pierre Picaglio doordringen, nu even vergeten als de ceramiek van Arbus. Zie voor Picaglio de mooie foto’s van Doisneau in an., *L’objet d’art dans la maison : le grès*, in *La Maison Française*, september, 1947, p.35, en in M.FARÉ, op.cit. (noot 592), p.95.

610 Zo bijvoorbeeld de door Ponti versierde buste door Giorgio Supino voor Ginori, te zien op de biënnale te Monza in

1923 en afgebeeld in an..Catalogo della prima mostra di arti decorative, Monza, 1923, p.111, afb.45;

zie R. BARILLI en F. SOLMI (o.l.v.), *La Metafisica gli Anni Venti*. Volume secondo: Architettura, Arti applicate e decorative, Illustrazione e grafica, Letteratura e spettacolo, Musica, Cinema, Fotografia, p.241; zie ook V.TERRAROLI, op. cit. (noot 504), p.75 voor een kleurenreproductie en R. BOSSAGLIA, *il Déco Italiano*. Fisionomia dello Stile 1925 in Italia, Milaan, 1975, p.60 voor een anders versierd exemplaar.

611 Ik denk aan Lepeltiers aantrekkelijke 'Jardinier', een figuur in faience, voor het eerst tentoongesteld bij de Union des femmes peintres et sculpteurs in 1944, gekocht door het museum te Sèvres en geïllustreerd in H.-P.FOUREST, *La céramique*, St.-Mandé, 1948, z.p. Zie voor een anders beschilderde versie K.LACQUEMANT en Th.PICARD, *Vente du fonds d'atelier d'Odette Lepeltier*, veilingcat. Parijs (Drouot Richelieu), 10 november 2011, p.8 en omslag.

612 Voor Gueden zie vooral G.VARENNE, *Colette Gueden ou l'aimable fantaisie*, in *Art et Décoration*, januari, 1933, pp.21-30; en A.LAJOIX, op.cit. (noot 569).

613 L.VAUXCELLES, Pierre Lebasque, in *La Renaissance*, maart, 1939, p.34. Naast Palissy bewonderde Lebasque vooral de latere Chaplet, zie p.35. Betreffende zijn liefde voor Chaplets koloriet is te merken dat Lebasque, in tegenstelling tot zijn voorganger, steeds industriële emails gebruikte.

614 Zie W.PFEIFFER-BELLI (red.), H. Graf KESSLER, op.cit. (noot 403), p.360.

615 Moutard-Uldry over Savin in R. MOUTARD-ULDRY, *L'art décoratif*, in *Beaux-Arts*, 29 mei 1936, p.3.

616 J.GALLOTTI, Jacques Lenoble, in *Art et Décoration*, januari, 1935, p.8.

617 Voor afbeeldingen van dergelijk werk van Lepeltier, zie K.LACQUEMANT en Th.PICARD, op.cit. (noot 611), passim. Voor een afbeelding van werk van Jean-Haffen, zie A. FRÉCHET, *Le XXIXe Salon des Artistes Décorateurs et de la Lumière*, in *Mobilier et Décoration*, 1939, p.237. Een met Savin vergelijkbaar werk van Cazaux is 'La marchande de poissons', afgebeeld en gedateerd ca. 1935 in M. CAZAUX-CHARON e.a., *Édouard Cazaux, céramiste-sculpteur Art déco*, Saint-Rémy-en-l'Eau, 1994, p.139.

618 Zie de afbeelding van de sculptuur 'Suzanne au bain' van Dem, in E. TISSERAND, *Sculpteurs et décorateurs de porcelaine*. Madame Dem, Simon Lissim, Madame Lanoa-Duchartre, L.-E. Bouchet et Maurice Daurat au Salon des Décorateurs, P. Montagnac chez Maurice Daurat, in *L'Art Vivant*, 15 mei 1929, p.407. In die tijd maakten ook Madeleine Sougez en Paule Petitjean soortgelijke beeldjes in faience voor Primavera. Ook Colette Gueden, een der belangrijkste medewerkers van Primavera, werkte vaak in een Weense geest.

619 In verband met Nonni, zie G.C. BOJANI, *Francesco Nonni*. Ceramiche degli Anni Venti, Florence-Faenza, 1986, passim, vooral cat.51, p.76. In de jaren twintig ontwerpt ook Jean-Baptiste Gauvenet voor Sèvres beeldjes die vrouwen voorstellen waarvan het kleed, zoals bij Nonni en Savin, herleid is tot een plat vlak en plaats biedt voor beschildering. Door de humor, de erotiek en de vrijere plastische behandeling staat Nonni dicht bij Savin dan Gauvenet.

620 Zie de afbeelding van een beeldje van Lundgren in G. DERYS, *Le vingt-troisième Salon des Artistes Décorateurs*, in *Mobilier et Décoration*, 1933, p.271. Zie ook een foto waarop haar deelname aan het Salon des Artistes Décorateurs van 1932 in M.AAV en N.STRITZLER-LEVINE, *Finnish Modern Design*. Utopian Ideals and Everyday Realities 1930-97, New Haven-Londen, 1998, p.214.

621 Voor Kovács, zie I. BOBROVSZKY, *Die Keramikerin Margit Kovács*, Boedapest, 1961. Voor betreffend werk van Kåge, zie E. WETTERGREN, *The Modern Decorative Arts of Sweden*, Malmö Londen, 1927, pp.32, 122, 123 en 139.

622 Zie bijvoorbeeld 'Adam und Eva', een vaas met figuren in reliëf uit 1925 van Dina Kuhn, afgebeeld in J.HORNEKOVÁ (o.l.v.), *Art Deco Bohemia 1918-1938*, cat. Brussel (Art Media), 1997, p.252; of dierensculptuurtjes geïnspireerd op Chinese tempelwachters van Vally Wieselthier, afgebeeld in L. ROCHOWANSKI, *Wiener Keramik*, Leipzig Wenen, 1923, p.161.

623 Zie M. FARÉ, op.cit. (noot 592) en A. LAJOIX, op.cit. (noot 522). Carbonell werd, net als Dangar overigens, opgenomen in de tentoonstelling 'Les Années 50' in het Centre Georges Pompidou te Parijs in 1988.

624 Zie de leeuwen van Pouchol afgebeeld op het omslag van M. FARÉ, op.cit. (noot 592) en in M. ULDRY, *Décoration architecturale*. Céramique et terre cuite de Pouchol, in *Mobilier et Décoration*, 4, 1951, p.35. Ook Picasso's antropomorfe vazen en kruiken sluiten aan bij de vooroorlogse werkwijze van Beyer en Savin.

625 Voor ceramiek van Jouve uit 1955 dicht staand bij Bonifas, zie Ph. JOUSSE, *Georges Jouve*, cat. Parijs (Galerie Jousse Entreprise), 2006, p.53. Voor kommen uit 1949 dicht bij Carbonell, zie M.FARÉ, R.MOUTARD-ULDRY en N.PIERLOT, *Georges Jouve*, Parijs, 1965, p.56. Voor werk uit 1946 tot 1948 dicht bij Savin, zie idem, o.a. p.53.

Opmerkelijk is de gelijkenis tussen de zwarte vaas van Bonifas, onze cat.278, en een effen witte vaas, onze ill.60, gepubliceerd als van Jouve in M.-C.MICHEL, *Jeunes collectionneurs. Design-Art contemporain*, veilingcat. Parijs (Drouot Montaigne), 16 maart 2009, p.87, maar volgens een mededeling van de expert van de veiling Marie-Cécile Michel, daarna toegeschreven aan André Baud. Van Baud, wiens persoonlijk oeuvre een aanvang nam in 1942, is een grote pot te noemen waarvan de vorm ontleend werd aan Gensoli, zie de afbeelding in an., *Nouveaux potiers à Vallauris*, in *Décor d'Aujourd'hui*, 37, 1946, p.56.

626 De Waal spreekt van invloed van Picasso in verband met de antropomorfe vormen bij Jouve, in E. DE WAAL, op.cit. (noot 233), p.145.

627 De traditie van kruiken gemodelleerd in de vorm van een gezicht werd door Beyer nieuw leven ingeblazen. Na hem komen dergelijke versieringen op kruiken, kommen en vazen voor bij meerdere Franse ceramisten. Zo bij Jouve, vooral rond 1943, bij Capron rond 1945 en bij Cazaux rond 1950. Ook Picasso en Cocteau maakten graag gebruik van die decoratiemethode, die tot voor kort nog werd toegepast door Jean Marais.

628 Zie bijvoorbeeld de hellehonden afgebeeld in S. BERNADOTTE en J. LEHM-LAURSEN, *Moderne Dansk Boligkunst*, vol. II, Odense, 1947, p.51. Mythologische dieren komen al vóór 1925 bij Jean Gauguin voor. Zie ook de afbeeldingen van het in meer algemene zin met Savins borden te vergelijken werk van Bjørn Wiinblad in idem, p.75.

629 Zie noot 605.

630 Zie ill.61. Zie verder P. FIERENS, *Le céramiste Pierre Caille*, in *Art et Industrie*, oktober, 1946, p.66 voor afbeeldingen van werken van Caille beïnvloed door Carbonell, Lanel en Colucci. Voor de vergelijking met Carbonell, zie de afbeelding van een kom in J.-M. CAMPAGNE, Guidette Carbonell, in *Art et Décoration*, mei juni, 1936, p.189. Voor de vergelijking met Colucci, zie de afbeelding in an., *un maître potier: Colucci*, in *Art et Industrie*, februari, 1946, p.65. Ook in latere jaren zijn er nog stilistische overeenkomsten aanwijsbaar tussen Caille et Carbonell. In de literatuur over Carbonell wordt aan haar invloed voorbijgegaan.

631 Voor een werk van Caille in de aard van Primavera, zie H.BALTHAZAR (o.l.v.), *De jaren '30 in België*. De massa in verleiding, cat. Brussel (A.S.L.K.), 1994, p.223. Voor werk in de aard van Soudbinine, zie P.FIERENS, op.cit. (noot 630), ill.2 en 3.

632 Voor een opsomming van invloeden, zie P.FIERENS, op.cit. (noot 630), p.66 of P.FIERENS, *Pierre Caille* (reeks Monographieën over Belgische kunst), Antwerpen, 1950, p.8. Fierens' beweringen worden herhaald door de auteurs van F.ROBERTS-JONES e.a., *Rétrospective Pierre Caille. 50 ans d'œuvre artistique*, cat. Knokke (Scharpoord); Doornik (Maison de la Culture), 1983, zo door Roberts-Jones op p.9.

633 Zie bijvoorbeeld twee leeuwen uit 1957, opvallend vergelijkbaar met Carbonell, afgebeeld in R. GEERTS, Jack Jefferys (reeks Monographieën over Belgische kunst), Brussel, 1959, ill. nr.17. Ik vermoed dat Jefferys ook niet ongevoelig gebleven is voor het voorbeeld van Jean Gauguin, die hij door de vele afbeeldingen van diens werk vast moet hebben gekend.

634 M. FARÉ, op.cit. (noot 592), p.26.

635 M. TERRIER, *Tendances nouvelles de la céramique française*, in *Art et Industrie*, november, 1945, p.42. Terrier nam als directeur van de manufactuur te Sèvres aanstoot aan de haastige en gemakkelijke werkwijze en aan het gebrek aan technische kennis, tekorten die hij de nieuwe generatie ceramisten verweet.

636 Zie bijvoorbeeld R.C. [R. CHAVANCE], *Une exposition chez Rouard. Les arts du feu*, in *Mobilier et Décoration*, januari-februari, 1953. Zie vooral het waarschijnlijk oudere werk van Simmen, in de stijl van 1925, afgebeeld op p.37. Betreft het inderdaad ouder werk? Verder wordt recent werk afgebeeld van Buthaud, Serré en Decœur.

637 Fontaine noemt, behalve ceramisten van voor 1900, een tiental namen uit de jaren van voor de oorlog; hij beeldt Lenoble, Metthey en Mayodon af naast Savin die de jongeren vertegenwoordigt; zie G.FONTAINE, *la céramique française*, Parijs, 1946, p.109 en ill. achter p.112. Ook Fourest somt in een historisch overzicht een tiental namen uit de jaren twintig en dertig op; hij beeldt Decœur, Lenoble en Serré af naast Savin en Lepeltier, de laatsten als voorbeelden van de nieuwe ceramiek; zie H.-P.FOUREST, op.cit. (noot 611), z.p. Ouder werk van Lenoble, Decœur, Delaherche en Beyer is met illustraties opgenomen in an., op.cit. (noot 609); alleen Gensoli is er met recenter werk vertegenwoordigd. Bovendien werd in 1941 een blik geboden op de klassieke Franse ceramiek door de *Exposition d'art décoratif contemporain* in het Parijse Musée des Arts Décoratifs, waar, naast Carbonell, onder andere Decœur, Lenoble, Serré, Soudbinine en Massoul aanwezig waren.

638 C. D'ARBAUMONT, *Un vase pour chaque fleur*, in *Art et Décoration*, 19, 1950, pp.29-36.

- 639 Zie E. ROGER, *Céramiques de tous les jours*, in *L'Industrie Céramique*, 411, 1950, p.207.
- 640 Zie H.-P. FOUREST, op.cit. (noot 611), z.p., aan het einde van de inleiding.
- 641 P. RENAULT, *La céramique aux Salons de 1946. Le Salon des Artistes Décorateurs*, in *L'Industrie Céramique*, 370, 1946-1947, p.130.
- 642 Dat is het geval in verscheidene publicaties, gaande van E. BILLETER, *Die Zwanziger Jahre. Kontraste eines Jahrzehnts*, cat. Zürich (Kunstgewerbemuseum), 1973, nr.167, p.115 tot het meer recente E. BRÉON en M. LEFRANÇOIS, *Le Musée des Années 30*, Parijs, 2003, p.118. Zo nog onder meer in de in onze bibliografie opgenomen publicaties door Brunhammer, z.j. (p.150, ill.1), Lesieutre (ill.193) en Heuser, 1977 (nr.32, p.52).
- 643 an. [R.MOUTARD-ULDRY?], Maurice Gensoli, in *Dictionnaire des artistes décorateurs*, in *Mobilier et Décoration*, mei, 1954, p.195.
- 644 Zie bijvoorbeeld de afbeelding in M. GAUME, *Nationale des Beaux-Arts 1959*, in *Cahiers de la Céramique et des Arts du Feu*, 14, 1959, p.113. Zie verder over Fouquet M.ERNOULD-GANDOUE, Pierre Fouquet. Soixante-quinze ans de céramique, in *La Revue de la Céramique et du Verre*, 115, 2000, pp.16-19 ; en in A.LAJOIX, op.cit. (noot 522), pp.2, 6, 35, 83, 172.
- 645 Er zijn stukken van Dordet afgebeeld in L.C. [L.CHERONNET], *Une exposition de céramiques*, in *Images de France. La Revue des Métiers d'Art*, juli, 1943, p.4, en in M.FARÉ, op.cit. (noot 592), p.95. Faré wijdt enkele regels aan hem op p.21. Zijn werk wordt vermeld in P.RENAULT, *À la recherche de nouveautés céramiques au 33^e Salon des Artistes Décorateurs-Créateurs. Considérations sur la céramique moderne*, in *L'Industrie Céramique*, 377, 1947, p.247. Hij nam deel aan de reizende expositie M.FARÉ (inleid.), *Exhibition of Modern French Pottery*, cat. Birmingham (s.l.), Stoke-on-Trent (s.l.), Derby (s.l.), Swansea (s.l.), 1947. Verder duikt zijn naam op in de catalogi van het Salon d'Automne van 1942 tot en met 1945. In 1965 komt hij niet meer voor in de nochtans uitvoerige lijst ceramisten, te vinden in de herziene uitgave van G.FONTAINE, *La céramique française*, 2^e uitg., Parijs, 1965, pp.147-150.
- 646 Zo onder meer in A. LAJOIX, op.cit. (noot 522), p.89 en door mezelf in M.LAMBRECHTS (o.l.v.), op.cit. (noot 374), p.87.
- 647 Kiefers werk wordt zowel in 1931 als daarna nauwelijks vermeld in de tentoonstellingsbesprekingen. Het wordt niet eerder afgebeeld dan in 1963, toen hij deelnam aan de expositie 'Les grès contemporains en France' te Sèvres, zie M. GAUME, op.cit. (noot 592), p.55.
- 648 Zie Y. RAMBOSSON, *Quarante ans de céramique française ou la renaissance d'un art*, in *Comœdia*, juni, 1931, p.3.
- 649 Zie J.-P.CAMARD, *Atelier Frédéric Kiefer 1894-1977*, veilingcat. Parijs (Drouot), 2 juni 1978, z.p.
- 650 Ik vermeldde hun affiniteit met de vroege Fransen reeds. Zie het hoofdstuk 'De blijvende bekoring van het Verre Oosten'.
- 651 Voor Lee's boek, zie noot 102.
- 652 Reeds vóór de Eerste Wereldoorlog werden enkele belangrijke retrospectieve exposities van moderne Franse ceramiek ingericht, de eerste op de Parijse wereldtentoonstelling in 1900. Na de oorlog was de meest uitgebreide die te Sèvres in 1931. Daarnaast werden in Frankrijk enkele overzichten gepubliceerd. Het populairst waren de studie van Chavance uit 1928 over modern Frans glas en ceramiek en de deels daarop gebaseerde studie over Franse ceramiek door Valotaire van een paar jaar later, samen met het breed historisch overzicht door Giacomotti uit 1935, waarin een hoofdstuk over de voorbije periode. Voor Chavance, Valotaire en Giacomotti, zie de bibliografie. In 1921 hadden de eerste veilingen van moderne Franse ceramiek plaats toen de collectie Jeanneney te Saint-Amand en te Parijs werd verkocht: van 15 tot 21 mei in het kasteel van Saint-Amand en op 28 en 29 juni in het Hôtel Drouot, de Parijse catalogus met een voorwoord van Alexandre, zie onze noot 103. Zie verder in de bibliografie in verband met historische overzichten gepubliceerd tussen 1900 en 1945.
- 653 Zie Rotzler in H. CURJEL en W. ROTZLER, *Um 1900. Art Nouveau und Jugendstil. Kunst und Kunstgewerbe aus Europa und Amerika zur Zeit der Stilwende*, cat. Zürich (Kunstgewerbe Museum), 1952, p.39, en F. AHLERS-HESTERMANN, *Stilwende. Aufbruch der Jugend um 1900*, Berlin, 1956, heruitg. Frankfurt, 1981, p.31 waarin Delaherche en Dalpayrat worden genoemd. Carriès wordt als pionier der modernen vermeld in E.KÖLLMANN, *Porzellan*, in H. SELING (red.), *Jugendstil. Der Weg ins 20. Jahrhundert*, München, 1959, heruitg. München, 1979, p.311. Zie ook Rotzlers publicatie uit 1955 vermeld in onze noot 150.

654 Zie de passage in 'High Victorian Design' uit 1951, hernomen in N. PEVSNER, op.cit. (noot 348), p.72. Pevsners ideaal was sinds de jaren dertig "the beauty of pure shape, pure material, pure decorative pattern", in N. PEVSNER, *Pioneers of Modern Design. From William Morris to Walter Gropius*, Harmondsworth, 1960, heruitg. Middlesex, 1975, p.43. Pevsner zag in Delaherche een der belangrijkste voorlopers van de moderne beweging, in idem, pp.101-102, nadat hij reeds in 1936 in de eerste, later herziene versie van zijn *Pioneers* Delaherche had opgenomen in zijn tijdstabel, in N. PEVSNER, *Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius*, Londen, 1936, p.228. Ook in het standaardwerk door de historicus van de art nouveau, Tschudi Madsen, die Pevsners beperkende vooruitgangsgedachte niet deelde, is er aandacht voor Delaherche, zie S. TSCHUDI MADSEN, op.cit. (noot 83), vooral pp.361 en 375. Voor een relativisering van Pevsners gezag, zie T. MOWL, *Stylistic Cold Wars. Betjeman versus Pevsner*, Londen, 2000. Betjemans blik op het verleden, die ook steeds de mijne is geweest, verschilt van de rationele blik van Pevsner die minder vriendelijk zou rusten op de hier behandelde materie.

655 Zo doen sommige uitspraken aan Leach denken: "None of these 'grès potters' were really great artists but they obtained beautiful textures and very simple and pleasant forms", in W.E. COX, *The Book of Pottery and Porcelain*, vol.II, New York, 1944, p.1013.

656 In de besprekingen van een in 1928 en 1929 door de Verenigde Staten reizende tentoonstelling van internationale moderne ceramiek, zie hiervoor noot 493, worden de Fransen als de initiators van de moderne ceramische kunst erkend. Chaplet en Carriès worden in die hoedanigheid genoemd in J. BRECK, *The International Exhibition of Ceramic Art*, in *The Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, september, 1928, p.212; en opnieuw als zodanig, samen met Delaherche, in C.L. AVERY, *The International Exhibition of Contemporary Ceramic Art*, in *The Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, oktober, 1928, p.232; Delaherche wordt als zodanig gezien in J. DOWNS, op.cit. (noot 493), p. 12; een zelfde mening, zonder namen, vindt men in H.F., *The International Exhibition of Ceramic Art*, in *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, maart, 1929, p. 54-55.

657 Zie noot 653.

658 Dingelstedt baseerde zich op de collecties van het museum te Hamburg, in K. DINGELSTEDT, *Jugendstil in der angewandte Kunst*, ein Brevier, Braunschweig, 1959, nog hetzelfde jaar vertaald in het Frans. Van Rheims, een bekende veilingmeester, was M. RHEIMS, op.cit. (noot 328) uit 1964 belangrijk voor verzamelaars. Een jaar daarna stelde hij dat op het domein van de ceramiek "la nouveauté est la plus évidente et la plus universellement appréciée", in M. RHEIMS, *L'art 1900 ou le style Jules Verne*, Parijs, 1965, p.272. In zijn latere, rijk gedocumenteerde overzichten van 19de-eeuwse sculptuur nam hij geen ceramiek meer op. Kjellberg publiceerde een revelerend artikel in 'Connaissance des Arts' in 1963. De Tsjech Hetteš, die in het Engels vertaald werd, plaatst met inzicht de Fransen aan de basis van de moderne internationale ceramische beweging in K. HETTEŠ en PRADA, op.cit. (noot 154), pp.10-13. Wakefield leverde teksten over de moderne periode in R.J. CHARLESTON (red.), *World Ceramics*, New York-Feltham, 1968, een toen en nog lang daarna door velen gelezen publicatie. De Franse Giacometti was adviseuse voor de passages over Franse ceramisten. De Engelse schilder Battersby, zelf collectioneur, schreef met veel sympathie het eerste retrospectieve boek over de Franse decoratieve kunst rond 1900, uitgegeven in 1969; daarin passages over ceramiek: M. BATTERSBY, op.cit. (noot 238), pp.19-21, 35-36.

659 Afgebeeld en goed vertegenwoordigd was Franse ceramiek in H. JEDDING e.a., *Jugendstil. Führer durch die Ausstellung*, cat. Frankfurt am Main (Museum für Kunsthandwerk), 1955. Verloren in de veelheid van catalogusnummers en niet afgebeeld, was ze opgenomen in J. CASSOU (o.l.v.), *Les sources du XXe siècle. Les arts en Europe de 1884 à 1914*, cat. Parijs (Musée National d'Art Moderne), 1960-1961; in S. WICHMANN (o.l.v.), *Secession. Europäische Kunst um die Jahrhundertwende*, cat. München (Haus der Kunst), 1964; en in F. MATHEY, G. BOTT e.a., *Europa 1900*, cat. Oostende (Kursaal), 1967. Luxueus uitgegeven was het na de Parijse tentoonstelling verschenen J. CASSOU, É. LANGUI en N. PEVSNER, *Les sources du vingtième siècle*, Brussel, 1961, waarin een voorbeeld van Franse ceramiek een opvallende illustratie kreeg bij de meesterwerken.

660 Met betrekking tot de jaren vijftig en zestig dienen hier te worden vermeld: het voor 'Connaissance des Arts' in 1957 samengestelde 'Le dix-neuvième siècle français' waarin een opmerkelijk goed overzicht van het japonisme; en de gespecialiseerde tentoonstellingen 'Les grès contemporains en France' te Sèvres in 1963 en *Exposition internationale de céramique contemporaine* te Marseille in 1965, waarin telkens een uitgebreide retrospectieve afdeling. De volledige referenties zijn terug te vinden in de bibliografie onder respectievelijk Faniel, Fourest en Moutard-Uldry. Laatstgenoemde, die over ceramiek debuteerde in de jaren dertig, bleef tot in de jaren zestig publiceren. Vroege moderne Franse ceramiek werd te sporadisch of te weinig representatief opgenomen in de art-nouveautentoonstelling in het Museum of Modern Art te New York in 1959; in R. SCHMUTZLER, *Art Nouveau-Jugendstil*, Stuttgart, 1962; in A. LESUR, *Les porcelaines*

- françaises, Parijs, 1967; en in M.ERNOULD-GANDOUET, *La céramique en France au XIXe siècle*, Parijs, 1969. Meer inzicht, ondanks de beperktheid en de vergissingen, was er in É.TILMANS, *Faïences de France*, Parijs, 1954, pp. 303-305. Een breder en gedetailleerder beeld van Ziegler tot de jaren vijftig, maar doorspekt met flagrante fouten, bood M.CALVESI, *Ceramica. L'Occidente moderno. Il XIX secolo, gevolgd door Il XX secolo*, in M.PALLOTTINO (red.), *Enciclopedia universale dell'arte*, vol. III, Venetië-Rome, 1958, kol.371-372, 374. Even flagrante fouten treft men aan in J.LETHÈVE, *De 1870 à 1914 des Impressionnistes aux Cubistes* (reeks Arts et artisans de France), Parijs, 1967, pp.88-91. Een ruime selectie bood de kleine maar foutloze tentoonstelling 'Internationale Jugendstilobjekte' in de Villa Stuck te München in 1969. Even vermeldenswaard zijn de catalogi van de musea van Darmstadt uit 1965 en Berlijn uit 1966, de eerste van een reeks publicaties over de collecties moderne toegepaste kunst in buitenlandse, vooral Duitse musea. Op andere momenten in de jaren zestig bleef de belangstelling voor Franse ceramisten dan weer uit. Zo ontbreken ze volledig in de toen succesrijke publicaties over art nouveau door Amaya, Barilli, Cremona of Guerrand.
- 661 Genoemde titels zijn vermeld in de bibliografie, behalve R. STRONG e.a., *The Collector's Encyclopedia. Victoriana to Art Deco*, Londen Glasgow, 1974. Ook belangrijk voor amateurs en handelaars waren het boek over art nouveau met het accent op Frankrijk door Buffet-Challié en een pocketboek door Garner, beide titels opgenomen in onze bibliografie. In dit verband moet ook worden vermeld J.-P. CAMARD en L.THORNTON, *L'art et la vie en France à la Belle Époque*, cat. Bendor (Fondation Paul Ricard), 1971, waarin ceramiek een plaats kreeg. Het door Wichmann in 1972 te München getoonde werd later hernomen in een rijk geïllustreerde publicatie over japonisme, zie onze noot 681.
- 662 J.-P. CAMARD, *De Ziegler à Georges Serré. Essai historique de l'art du grès*, 1970, onuitgegeven thesis voor de École du Louvre.
- 663 Zie L.THORNTON en A.A.GLÜCK, *L'art en marge des grands mouvements. Salons et visionnaires de 1880 à 1930*, veilingcat. Parijs (Hôtel Drouot), 28 maart 1974, waarin ceramiek voorkomt naast schilderijen en sculptuur, en F. MARCILHAC, *Collection Marcel Tessier. Les arts du feu. Céramique Verrerie 1880 1930*, veilingcat. Parijs (Drouot), 16 juni en 29 november 1978. Ik noem verder nog de verzamelaars Lesieutre, Wildenberg, Blondel, Plantin, Mostini, Michelier en Cical. Buiten Parijs werd vooral lokaal materiaal verzameld. Veruit de bekendste onder die verzamelaars is Paul Mallet uit de Puisayestreek. Over Mallet, die vanaf de vroege jaren vijftig in de plaatselijke pers over ceramiek publiceerde, en over het nooit verzwakte respect voor Carriès in Puisaye, zie J.LACHENY, *Déclin, renouveau et redécouverte de Jean Carriès et de son École*, in S.HADIDA (o.l.v.), op.cit. (noot 19), pp.7-15.
- 664 De passie voor Carriès laaide op na de veiling van diens nalatenschap in 1967, zie an., *Atelier Jean Carriès comprenant: collection de vases en grès du Japon [...]. Céramique par Dalpayrat, Deck, Delaherche, [...]*, veilingcat. Parijs (Hôtel Drouot), 17 mei 1967.
- 665 De tekening is opgenomen in Ph.JULLIAN, *Les Styles*, Parijs, 1961, p.177. De door Julian getypeerde verzamelaars waren niet de eersten na de oorlog. Rheims noemt het jaar 1948 als het begin van een verzamelactiviteit in Parijs; hij meldt dat er rond 1950 belangstelling bestond voor de art-decoceramiek van Metthey, zie M.RHEIMS, op.cit. (noot 328), p.155.
- 666 Voor deze en andere publicaties door Heuser over zijn verzameling, zie de algemene bibliografie. Voor na die publicaties verworven stukken, zie vooral P.BROSSARD en F.YOUNÈS, *Jugendstil. Art Déco. Kunst. Antiquitäten*, veilingcat. München (Quittenbaum), 11 april 2005, passim, vooral pp.44-56, 183-185. Voor Heuser zelf, zie H. SELING, *Nachruf auf Dr. Hans-Jörgen Heuser*, in *Weltkunst*, 13, 1983, pp.1803-1804.
- 667 Zie Y. BRUNHAMMER, *Lo stile 1925*, Milaan, 1966, vertaald als *The Nineteen Twenties Style*, Londen-New York, 1969; Y. BRUNHAMMER e.a., *Les années '25'*, 2 vols., cat. Parijs (Musée des Arts Décoratifs), 1966; Y. BRUNHAMMER e.a., *Cinquantenaire de l'exposition de 1925*, cat. Parijs (Musée des Arts Décoratifs), 1976-1977. Brunhammer publiceerde rond 1975 meermaals over dit onderwerp, waarbij ceramiek telkens aan bod kwam. Belangrijk voor de kunstmarkt was haar boek over de Franse toegepaste kunsten rond 1925, uitgegeven in dezelfde reeks als het boek van Buffet-Challié. Vóór de publicaties van Brunhammer was Franse ceramiek uit de art-decoperiode te zien geweest in Sèvres in 1963 en in Marseille in 1965, zie noot 660. In 1953 kreeg ze nog een plaats in Faré's overzicht van de toen recente ceramiek, zie noot 592, en in de expo 'Céramiques de maîtres de la peinture contemporaine' te Lausanne, waarop Decœur, Lenoble en anderen vertegenwoordigd waren, zie de bibliografie onder Peillex. Dezelfde namen komen ook voor in de lijst van ceramisten opgesteld door Fontaine, zie noot 645.
- 668 Voor 'World Ceramics' zie noot 658. Zie verder L.A.BOGER, *The Dictionary of World Pottery and Porcelain*, New York, 1971, passim, en W. UECKER, *Art Deco. Die Kunst der Zwanziger Jahre*, München, 1974, pp.132-135; ook Uecker behoorde tot de groep der vroege verzamelaars. Voor de overige vermelde titels, zie onze bibliografie. Zie daarin

ook onder Bennett en Schurr.

669 Een uitzondering op de regel biedt J. PIERRE, *L'univers symboliste. Décadence, Symbolisme et Art Nouveau*, Parijs, 1991, p.334: "La céramique est sans nul doute l'un des plus glorieux domaines où se soit affirmé l'Art Nouveau." Deze opvatting komt overeen met vooroorlogse opvattingen zoals die van Vitry die de ceramisten volledig spaarde in zijn aanval op de toen gepasseerde esthetiek van de art nouveau, zie P. VITRY, *La renaissance des arts décoratifs à la fin du XIXe et au début du XXe siècle*, in A. MICHEL (red.), *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, vol. VIII, dl.3, Parijs, 1929, p.1215.

670 Zie B. HILLIER, *Art Deco of the 20s and 30s*, Londen, 1968. Door de vermenging van art deco met kitsch en modernisme, ook aanwezig in het illustratiemateriaal betreffende de ceramiek, werd de toon aangegeven voor de huidige Angelsaksische visie op art deco.

671 Sinds 1926 bezat Cranbrook in Bloomfield Hills, Mi, naast het Metropolitan Museum de interessantste collectie Franse ceramiek uit de art-decoperiode in de Verenigde Staten, zie M. EIDELBERG, *Ceramics*, in R.J. CLARK e.a., *Design in America. The Cranbrook Vision 1925-1950*, cat. Detroit (Institute of Arts), 1983-1984, e.a., p.213.

672 B. HILLIER, *The World of Art Deco*, cat. Minneapolis (Institute of Arts), 1971, p.22. Voor de tentoongestelde Franse ceramiek, zie pp.110-126: passim.

673 Zie V. ARWAS, *Art Deco*, Londen, 1980, pp. 271-287. Voor de catalogus van de collectie Heuser, zie onze bibliografie. Deze kritiek betreft het illustratiemateriaal en niet het tekstgedeelte. Moest de visie van de auteur wijken voor die van de uitgever? Het boek werd voorafgegaan door de bescheiden publicatie V. ARWAS, *Art Deco*, Londen New York, 1976, waarin ceramiek wordt geïllustreerd door Franse figuratieve decors en Engels modernisme, terwijl de tekst op p.16 vollediger is.

674 N. RILEY en P. BAYER (red.), *The Elements of Design. A Practical Encyclopedia of the Decorative Arts from the Renaissance to the Present*, Londen-New York, 2003, vertaald als *Grammaire des Arts Décoratifs de la Renaissance au Postmodernisme*, Parijs, 2004, p.362. Ook hierin wordt voor het illustratiemateriaal de voorkeur gegeven aan Mayodon, Sandoz, Catteau en Lallemant boven Decœur of Soudbinine. Met de periode rond 1900 is het niet anders gesteld: Lion wordt afgebeeld en Carriès blijft onvermeld. Bovendien vallen meerdere fouten op. Zo zou Haentschel beïnvloed zijn door Chaplet. Zie in de vertaling, resp. pp. 362, 363, 287 en 314.

675 Zie Ch. en T. BENTON en G. WOOD (o.l.v.), op.cit. (noot 374). De vaas van Buthaud is afgebeeld op p.84. De veronachtzaming van de Franse ceramiek is er eens zo merkwaardig daar de selectie deels gebaseerd is op mijn selectie voor 'Art Deco in Europa', zie noot 374, waarin de Franse ceramisten wel aan bod komen.

676 Voorbeelden van andere, steeds Engelstalige publicaties over art deco, veel laakbaarder nog dan de genoemde, zijn talrijk. Ik noteerde een twintigtal, de meest opvallende door Zaczek, 2003 en Avery, 2004. Een zelfde contrast als bij Arwas vertonen publicaties gespecialiseerd in art-decoceramiek, zie hiervoor de bibliografie onder Hay en vooral onder Pélichet, in wiens boek uitersten van smaak naast elkaar staan. Die situatie vindt men eveneens in publicaties met een meer algemene thematiek, zoals E. MANNERS, *Ceramics Source Book*, Londen, 1990. In E. KNOWLES, *Miller's Victoriana to Art Deco*, Londen, 1993 moeten Buthaud, Sèvres en Primavera de Franse art-decoceramiek vertegenwoordigen, zoals Massier en Doat de vorige periode moeten representeren. Een recenter voorbeeld van het negeren van kwaliteit is A. CASEY, *20th Century Ceramics*, Woodbridge, 2007 waarin Frankrijk wordt vertegenwoordigd door Catteau, Robj, Primavera en Longwy. Zelfs E. DE WAAL, op.cit. (noot 233) laat de Franse ceramiek uit de art-decoperiode inkrimpen tot Metthey en de fauvisten. Hij herhaalt dit in zijn tweede overzicht van de twintigste-eeuwse ceramiek, zie E. DE WAAL, op.cit. (noot 464), waar hij ze aanvult met Dufy en de onvermijdelijk geworden Catteau. Het geval de Waal frustrert me het meest omdat ik zoveel genoegen heb beleefd aan zijn inzichten. Vollediger dan de hier genoemde uitgaven en derhalve in onze bibliografie opgenomen is het monumentale en meermaals vertaalde 'Art Deco Complete' van Duncan. Maar ook daaruit spreekt een voorkeur voor Robj, Lallemant, Catteau, Longwy en Buthaud, terwijl er amper of geen aandacht uitgaat naar figuren als Lenoble of Soudbinine. Mijn opzet laat me niet toe in te gaan op de kwaliteit van de tekst in publicaties, maar omdat 'Art Deco Complete' zo verspreid is, wil ik toch waarschuwen voor het onnoembaar aantal fouten en slordigheden. In deze context past het nog te wijzen op het bestaan van publicaties uitsluitend gewijd aan industriële decoratieve ceramiek: N. POULAIN, G. CAESE en Th. THOMAS, *Ausstellung Art Deco-Keramik. Sammlung Norbert und Georgette Poulain Caese Gent (Belgien)*, cat. Mettlach (Schloss Ziegelberg, Keramisches Museum), 1981; P. MALAUREILLE, *Craquelés. Les animaux en céramique 1920-1940*, Parijs, 1993; J.-L. OLIVIÉ en J. CASTEL-BRANCO PEREIRA, *Um Século de Artes do Fogo (1890-1990)*. *Colecção Pádua Ramos. Un siècle d'Art du Feu (1890-1990)*. *Collection Pádua Ramos*, cat. Lissabon (Museu Nacional do Azulejo), 1994; en A.-R. HARDY en B. GIARDI, *Les*

craquelés Art déco. Histoire et collections, Domont, 2009.

677 Voor de referenties, zie de bibliografie onder Salmon, onder Ducret betreffende Beyer, onder Simier betreffende Carriès, onder Fravallo betreffende Decœur. De monografie over Decœur kon worden gerealiseerd dankzij de inspanningen van Galerie Michel Giraud. Een niet onbelangrijk deel van de illustraties in het boek is afkomstig van de New Yorkse galeriehouder Jason Jacques, een geschikt ambassadeur van de Franse art-nouveauceramik: hij is zeer gepassioneerd en geeft zeer verzorgde catalogi uit waarvoor hij een beroep doet op een autoriteit als Eidelberg.

678 Zie voor recente monografische publicaties de bibliografie per kunstenaar. Daaraan zijn toe te voegen de uitgebreide monografische hoofdstukken in M.DUCRET en P.MONJARET, op.cit. (noot 103) en in F.SLITINE, op.cit. (noot 229). Daarnaast verscheen de laatste jaren een groot aantal monografieën over minder belangrijke ceramiek, zoals over de productie van Pierrefonds, Denbac, Montières, Odetta, Revernay, Malicorne en Robj.

679 Ik noemde in dit verband reeds de Waal en de 'Penguin Dictionary of Decorative Arts', zie noot 464. Andere publicaties die zowel Lenoble als Decœur negeren, zijn vermeld in de vorige noten; daarnaast is nog een aantal naslagwerken te vermelden: A.GRUBER (red.), *L'art décoratif en Europe du néoclassicisme à l'art déco*, Parijs, 1994, waarin de Engelse expert Klein de art deco behandelt; A.BARRÉ-DESPOND (red.), *Dictionnaire international des arts appliqués et du design*, Parijs, 1996, waarin ze allebei ontbreken terwijl andere Franse ceramisten uit de tijd van de art nouveau en art deco er wel in voorkomen; V.TERRAROLI, *Skira Dictionary of Modern Decorative Arts*, 1851-1942. Milaan, 2001, vertaling New York Londen, 2001, een nochtans gedetailleerd overzicht dat ceramiek opneemt; en G.CAMPBELL (red.), *The Grove Encyclopedia of Decorative Arts*, Oxford New York, 2006, dat wel Franse ceramisten uit de art nouveau behandelt, maar niet uit de art deco, hoewel Franse art deco ruim aan bod komt. Het ligt dan ook bijna voor de hand dat Lenoble ontbrak in de verzameling ceramiek van Lagerfeld die het meest prestigieuze van dat ogenblik bij elkaar bracht, zie J.-R. DELAYE e.a., *Collection Karl Lagerfeld. Arts décoratifs du XXe siècle*, veilingcat. Parijs (Sotheby's), 15 mei 2003.

680 Voor een afbeelding van de voorbereidende ets waarop een vis zoals op cat.4, gelicht uit een album door Hiroshige, zie bijvoorbeeld G.P.WEISBERG, e.a., *Japonisme. Japanese Influence on French Art 1854-1910*, cat. Cleveland (Museum of Art), 1975; New Brunswick (Rutgers University Art Gallery), 1975; Baltimore (Walters Art Gallery), 1975-1976, p.33, ill.26. Voor de ets waarop twee hoenders zoals op cat.3, overgenomen uit een boekwerk van Hokusai, zie idem, p.31, ill.21. Voor de afbeelding in het boekwerk, zie idem, p.28, ill.14c. Dezelfde tekening komt ook voor in 'Manga', vol.3, door Hokusai. De motieven op de borden komen ook in andere combinaties voor, zo bijvoorbeeld met bamboe zoals op cat.1, afgebeeld in Ph.T. [Ph. THIÉBAUT], *Acquisitions. Félix Bracquemond [...]*, in 48/14. *La Revue du Musée d'Orsay*, 25, 2007, p.55; of met een langoest zoals op cat.2, afgebeeld in J.D'ALBIS en C.ROMANET, op.cit. (noot 54), p.203 en in H.-J.HEUSER, op.cit. (noot 27), p.89.

681 Voor deze en andere in de besproken ceramiek voorkomende japonistische motieven, zie S.WICHMANN, *Japonismus*, Herrsching, 1980, vertaald als *Japonisme. The Japanese Influence on Western Art since 1858*, Londen, 1981.

682 Zie hiervoor Bouillons publicaties uit 1980 en 1999, opgenomen in de bibliografie. De aldaar uiteengezette opvattingen worden in zijn latere publicaties herhaald.

683 Sporen van een islamitische esthetiek kan men eveneens terugvinden in ander werk van Bracquemond: in ontwerpen voor een alfabet uit het einde van de jaren tachtig, in een ontwerp voor een boekverluchting uit 1879, het jaar van 'Fleurs et rubans', en in het ornament op een doos in email uit 1904. Zie hiervoor de afbeeldingen in J.-P. BOUILLON, op.cit. (noot 685), 2005-2006, resp. pp.176, 177 en 205. Ook daar blijft de nabijheid van het orientalisme onvermeld. Wel wijst de auteur op een Franse bron: een versierde letter uit de 17^e eeuw.

684 Zie onze ill.12 voor een afbeelding van een vaas van Dammouse, aanwezig op de wereldtentoonstelling van 1878. Misschien vermengde Dammouse daar islamitische met Koreaanse invloeden, maar evenzeer is inspiratie door vegetale arabesken uit de renaissance mogelijk. Vlak na of gelijktijdig met 'Fleurs et rubans' – en dus vóór Mackmurdo's bekende stoel uit 1882-1883, een schoolvoorbeeld van protoartnouveau – moeten eveneens decors op glas van Gallé met een vergelijkbare lijnvoering worden gesitueerd, zie H.FETTWEIS, *Art Verrier 1865-1925*, cat.Brussel (Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis), 1965, p.11, nr. 45 voor een fraai voorbeeld. Ik wijs hier ook op het met 'Fleurs et rubans' vergelijkbare lijnverloop op Japans geïnspireerde borden uit 1885 van Bindsøll en van Rookwood Pottery. Zie de afbeeldingen in respectievelijk P.BRANDES (red.), *Thorvald Bindsøll, Ceramic Works*, Kopenhagen, 1997, pp.29-31 en M.EIDELBERG, op.cit. (noot 62), p.124. Bracquemonds vaderschap van de art nouveau, gedeeld met enkele anderen, werd voor het eerst geopperd door Tschudi Madsen in 1956 in S.TSCHUDI MADSEN, op.cit. (noot 83), p.174, om vervolgens te worden overgenomen door kunsthistorici zoals Schmutzler in 1962. De stelling werd door Bouillon

gecontesteerd op basis van Bracquemonds apart staande esthetica in J.-P. BOUILLON, *Le service "À fleurs et rubans"* (1879) de Félix Bracquemond: art floral ou Art nouveau?, in F.LOYER en V.THOMAS (o.l.v.), *l'École de Nancy. Fleurs et ornements, "ma racine est au fond des bois"*, cat. Nancy (Musée de l'École de Nancy), 1999, pp.26-33. De volledige geschiedenis van de protoartnouveau moet nog geschreven worden: op de in deze noot genoemde ontwerpen voor ceramiek en glas wordt door genoemde en andere auteurs niet gewezen.

685 Vergelijk cat. 5 en cat. 6 met de originele uitvoering uit 1879, afgebeeld in J.-P. BOUILLON, Félix Bracquemond et les arts décoratifs. Du japonisme à l'Art nouveau, cat. Limoges (Musée National Adrien Dubouché), 2005; Selb (Deutsches Porzellanmuseum), 2005; Beauvais (Musée Départemental de l'Oise), 2005-2006, resp. 129, nr.49/8 en p.128, nr. 49/1. Bemerkt ook het kleurverschil met de tweede afbeelding. Voor een afbeelding van de voorbereidende aquarel voor cat. 5, zie p.142, nr. 55/7. Het ensemble omvat tevens dessertborden die een minder grafisch effect vertonen door de toevoeging van een vogelmotief aan de compositie, voor afbeeldingen zie pp.138-139. Bouillon is terecht van oordeel dat Bracquemonds gevoel voor lijn en voor vlakverdeling het best wordt geïllustreerd door de bredere, gladde, witte borden van de eerste editie uit 1879. De symmetrische fond in reliëf en de hardheid van het porselein van de tweede editie gaan moeilijk samen met het decor, terwijl een perfecte samenklank tussen ornament en object voor Bracquemond toch primordiaal was. Bouillon wijst er overigens op dat Bracquemond de tweede editie niet superviseerde. Zie hiervoor idem, pp.124-125, en J.-P. BOUILLON, Félix Bracquemond, 1833-1914, graveur et céramiste, cat. Vevey (Musée Jenisch. Cabinet Cantonal des Estampes); Gingins (Fondation Neumann), 2003-2004, p.72. Genoemde borden uit 1879 zijn ook afgebeeld in idem, pp. 103-105, en in H.-J.HEUSER, *Miscellanea* 8, cat. Marxen am Berge (Dr. Heuser & Co), 1977, z.p.

686 Een vermenging van elementen uit dezelfde bronnen is terug te vinden in een van Bouviers schilderijen, ontstaan in dezelfde tijd, in 1869. Een figuur uit het antieke Egypte is er geplaatst naast een stoffering uit de niet-antieke mediterrane cultuur. Zie de afbeelding in J.-M.HUMBERT, M.PANTAZZI en Ch.ZIEGLER, *Egyptomania. L'Égypte dans l'art occidental 1730-1930*, cat. Parijs (Musée du Louvre), 1994; Ottawa (Musée des Beaux-Arts du Canada), 1994; Wenen (Kunsthistorisches Museum), 1994-1995, p.389.

687 Het is aan te nemen dat Bouvier Chinees emailwerk te Parijs heeft gezien. Ook de studie van Burty, een van zijn vrienden, 'Les émaux cloisonnés anciens et modernes' uit 1868, zal zijn belangstelling hebben weggedragen. Zelfs werk in cloisonné van contemporaine Parijse edelsmeden als Christoffe of Falize kan stimulerend zijn geweest.

688 Cf. Ph.BURTY, *Les industries de luxe à l'exposition de l'Union Centrale*, in *Gazette des Beaux-Arts*, december, 1869, pp.544 en 546. Burty prijst Bouviers ceramiek als nieuw, origineel, individueel en niet commercieel van opzet. En hij vervolgt: "Je ne puis que recommander à M. Bouvier de ne plus feuilleter les albums japonais [...] mais de puiser dans ses cartons d'études d'après nature: nos oiseaux, nos fleurs, nos papillons, nos ruisseaux valent [...] qu'on nous les montre. Nous avons surpris le secret du charme des œuvres orientales, efforçons-nous de lutter avec les prestiges de ces subtils enchanteurs." Voor een voorbeeld van het vroegste japonistische werk, zie de in maart 1869 door het Bethnal Green Museum gekochte schotel, nu in het Victoria and Albert Museum, Londen, afgebeeld in o.a. G.P.WEISBERG e.a., op.cit. (noot 680), p.158.

689 Moreau-Nélaton vermeldt dit feit niet, zie noot 211. Wel schrijft men in een necrologie, steunend op diens artikel, dat Bouvier zich al vlug volledig aan de ceramiek zou hebben gewijd, cf. an., *Nécrologie*, in *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, 28 december 1901, p.335. Het laatste van de gekende werken is 1889 gedateerd, een voor Bouvier uitzonderlijk late datum, cf. S.BLANCHET e.a., *Laurent Bouvier (1840-1901)*, cat. Chirens (Maison de la Céramique en Isère, Prieuré de Chirens), 1999, p.26.

690 Moreau-Nélaton beeldt 8 stukken af, zie noot 211, Ducret beeldt 13 andere stukken af waarvan 9 behoren tot de groep van 18 aan Bouvier toegeschreven of door hem gesigneerde stukken getoond te Chirens in 1999, zie de bibliografie en noot 689. Op één stuk na stammen de stukken bij Ducret en te Chirens uit één zelfde nalatenschap. Afgaand op Ducrets informatie over de inventaris van de galerie van Durand-Ruel, die Bouviers ceramiek in exclusiviteit verhandelde, schat ik het ceramische oeuvre op een honderdvijftig, grotendeels verdwenen of ongekende stukken.

691 In 1901 schrijft Moreau-Nélaton: "Durand-Ruel, dont le goût ne se trompait pas, accapara sa production céramique; il en possède encore de fort beaux échantillons", in É.MOREAU-NÉLATON, op.cit. (noot 211), p.171.

692 Er bestaat verwarring rond de reden en de datum van Cazins vertrek. Men baseert zich het best op G.P.WEISBERG, Jean Charles Cazin. *Memory Painting and Observation in The Boatyard*, in *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, januari, 1981, p.7.

693 Tot nu toe bezitten we zeer weinig gegevens over de ceramische activiteit van Cazin. Mag bijvoorbeeld geloof worden gehecht aan de bewering van Bénédite dat Cazin kruiken, zoutvaatjes en schotels leverde "à des maisons comme

celle de Doulton, mais qui portent toujours sa marque ?”, zie L.BÉNÉDITE, Jean-Charles Cazin (reeks *Les artistes de tous les temps*), Parijs, s.d. [1901], p.18. In de latere literatuur over Doulton durft men zich over Cazins aanwezigheid in het bedrijf niet met zekerheid uit te spreken, zie D.EYLES, op.cit. (noot 71), p.93. Enkele stukken van Cazin uit die jaren werden nog lang na zijn terugkeer naar Frankrijk in de winkel van de Martin Brothers te koop aangeboden, cf. F.G., Cazin Potter, in *The Connoisseur*, augustus, 1928, p.239.

694 De vorm van cat.13 en 14 is bijna identiek aan de ring rond de hals van een vaas van Robert Wallace Martin, gedateerd 1875, afgebeeld in B.DEISROTH e.a., *The Harriman Judd Collection, Part Two. British Art Pottery*, veilingcat. New York (Sotheby's), 6 oktober 2001, p.12, cat.6. Zie ook onze noot 72 voor een stilistische vergelijking van dezelfde vorm met werk uit de ateliers van Doulton te Lambeth. Rozetten zoals voorkomend op genoemde stukken zijn hoogst waarschijnlijk van Japanse origine en werden nog vele jaren later door Dresser op onder meer ceramiek aangebracht. Zie ook cat.19 en noot 702.

695 In volle art-decotijd schrijft Chavance dat “on n'en saurait mésestimer la valeur”, in R.CHAVANCE, op.cit. (noot 444), 1928, p.12. Teksten over Cazins schilderkunst hebben nochtans steeds de neiging vertoond het belang van het ceramische oeuvre te onderschatten. Zo wordt het voorgesteld als een loutere activiteit om den brode in Ch.FLORISOONE, Cazin, *peintre de l'histoire et de la légende*, in *L'Œuvre et l'Image*, oktober-december, 1902, p.325.

696 Aldus het juryrapport bij de wereldtentoonstelling van 1889 in J.LOEBNITZ, op.cit. (noot 60), p.215.

697 Voor Aubé als beeldhouwer, zie vooral M.NOËL, *Un artiste longovicien méconnu: le sculpteur Jean-Paul Aubé (1837-1916)*, in *Bulletin de l'Association des Amis du Vieux Longwy*, 1, 1962, pp.23-44; en J.PEIFFER en C.ALLUT-JACOLIN, Paul Aubé, cat. Longwy (Musée Municipal), 1979-1980.

698 In 1886 schrijft Gauguin aan zijn vrouw dat hij zou willen “sculpter des pots comme le faisait autrefois Aubé”, in M.MALINGUE (red.), *Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis*, Parijs, 1946, p.92. Sinds de publicatie van Gray in 1963, zie Ch.GRAY, op.cit. (noot 68), pp.3 en 20, is er opnieuw en minder vaag dan door Gray op mogelijke invloed van Aubé op Gauguins ceramiek gewezen. Zo in H.HIROTA, op.cit. (noot 104), en in D.W.DRUICK, *La matinée d'un faune. Les débuts de Gauguin dans la céramique*, in H.LOYRETTE, M.OZOUF en J.F. REVEL (red.), *Mélanges en hommage à Françoise Cachin*, s.l. [Parijs], 2002, pp.152-159.

699 É.BERGERAT, op.cit. (noot 242), p.556.

700 O.LANCASTER, *Homes Sweet Homes*, Londen, 1939, p.52.

701 Het is verhelderend de vaas van Aubé te vergelijken met een grote vaas door Georges Pull, eveneens ca. 1880, een balustervorm versierd met twee grote vrijstaande figuren, het geheel door symmetrie en duidelijke indeling bepaald, zie de afbeelding in Ch.VIENNET, op.cit. (noot 26), p.191.

702 Vergelijk bijvoorbeeld cat.19 met ornamentvormen uit G.A.AUDSLEY en J.L.BOWES, *Keramic Art of Japan*, Liverpool-Londen, 1875, pl.V, hernomen in G.LACAMBRE (o.l.v.), op.cit. (noot 295), p.95, fig.203. ‘Keramic Art of Japan’ vormde, vooral in Engeland, een der vroegste bronnen voor japonistische ceramiek. Gelijkende ornamentvormen komen vóór Haviland meermaals voor in Engeland, zo bij Dresser. Voor een vergelijking, zie behangselpapier uit de periode 1885-1890, afgebeeld in W.HALÉN, op.cit. (noot 28), p.57. Voor een Amerikaanse toepassing, zie de kast van de Herter Brothers uit ca.1875-1883 samen met voorbeelden van marqueterie afgebeeld in K.S.HOWE, A.COONEY-FRELINGHUYSEN en C.HOOVER VOORSANGER, *Herter Brothers. Furniture and Interiors for a Gilded Age*, cat.Houston (Museum of Fine Arts) e.a., 1994-1995, pp.195 en 219. Zulke motieven komen nog voor rond 1900, zo bijvoorbeeld op de bekende affiche van Orazi voor Loïe Fuller. In verband met vroege als bron dienstdoende publicaties dient nog gewezen op de studie over Japanse kunst door Gonse, verschenen in 1883, het eerste jaar van de activiteit in het atelier in de rue Blomet. Ook de uitgebreide collectie Japanse ceramiek die Haviland bezat, zal instructief zijn geweest.

703 Zie S.BING, *Programme*, in *Le Japon Artistique*, 1 juni 1888, p.5.

704 Tissots vazen werden getoond in maart 1883 in het Parijse Palais de l'Industrie en opnieuw van april tot juni 1885 in Galerie Sedelmeyer; ze waren voor het eerst tentoongesteld in Londen in de lente van 1882, zie J. RUTHERFORD, op.cit. (noot 77), pp.78, 81 en 84. Voor Bodelsen, zie onze noten 75 en 76.

705 Men kan zich afvragen of ook het voorbeeld van Deck hierin niet werkzaam was, zie bijvoorbeeld het decor op de vaas, tentoongesteld in de Union Centrale des Arts Décoratifs te Parijs in 1884, en afgebeeld in P.ÀRÈNE, op. cit. (noot 66), tussen pp.176 en 177. De vaas bevindt zich nu in het Parijse Musée des Arts Décoratifs.

706 Zie bijvoorbeeld de Japanse bronzen kommen, gedragen door takken, gepubliceerd in É.REIBER, *Album-Reiber. Bibliothèque portative des arts du dessin*, vol. I, Parijs, 1877, pl.93, hernomen in G.LACAMBRE (o.l.v.), op.cit. (noot

295), p.91. Thiébaud denkt aan het rechtop plaatsen van een oorspronkelijk liggend Japans object in porselein als oorsprong van vormen zoals cat.25, zie Ph. THIÉBAUD en F.-Th. CHARPENTIER (o.l.v.), Gallé, cat. Parijs (Musée du Luxembourg), 1985-1986, p.97. Zie aldaar ook voor een zelfde cirkelvorm op een hoge en bloeiende tak, een model dat onze vaas voorafgaat. Tot slot dient gewezen op de vormgelijkenis met aardewerken siervoorwerpen zonder een Aziatische origine: de in die tijd populaire en ook door Gallé overgenomen vazen in de vorm van een schilderspalet of van een tamboerijn.

707 Zie B.HAKENJOS, *Keramik von Émile Gallé*, cat. Düsseldorf (Hetjens Museum), 1981-1982; Mettlach (Keramik-Museum), 1982, pp.13-16.

708 Reeds in 1884, naar aanleiding van de 8e tentoonstelling van de Union Centrale des Arts Décoratifs te Parijs, schreef de Fourcaud met Gallé's ceramiek in gedachten: "les plus belles formes sont celles qui dérivent de la silhouette des plantes, des fleurs, des coquillages, de tous les objets naturels", in L.DE FOURCAUD, *Rapport général*, in *Revue des Arts Décoratifs*, vol.V, 1884-1885, p.260.

709 Het kannetje, waarvan het hoekige handvat teruggaat op een Japans prototype, is te vergelijken met kruiken van Pinder, Bourne & Co, tentoongesteld op de Parijse wereldtentoonstelling van 1878. Die vertonen eveneens de verticale geleiding die anders gedecoreerde exemplaren van ons kannetje siert. Voor een afbeelding, zie Ch.SPENCER en M.BATTERSBY, op.cit. (noot 29), p.70, nr. 102. De vorm van de zeeroos kan zowel verwijzen naar Japanse als naar Chinese voorbeelden. Zie bijvoorbeeld een bronzen rond blad met nerven, gepubliceerd in R.ALCOCK, *Art and Art Industries in Japan*, Londen, 1878, p.175, hernomen in G.LACAMBRE (o.l.v.), op.cit. (noot 295), p.93, fig.185; of een blad met nerven en gekrulde rand in Chinese jade, afgebeeld in S.WICHMANN, op.cit. (noot 681), p.308. Ook de decoratiemotieven op cat.26 zijn het japonisme verplicht.

710 Vergelijk met een kristallen schaal van Gallé, ca.1900, afgebeeld in S.WICHMANN, op.cit. (noot 681), p.308 en met objecten tentoongesteld in 1900, afgebeeld in A.DUNCAN, *The Paris Salons 1895-1914*, vol.V: *Objets d'Art and Metalware*, Woodbridge, 1999, p.216; of met een houten dienblad, ca. 1900, van Gauthier, afgebeeld in FLOYER (o.l.v.), op.cit. (noot 205), p.220.

711 Over Régnier is geen literatuur beschikbaar. Régnier werkte ook voor Clément Massier en Optat Milet. Voor een voorbeeld, zie de afbeelding in D.FOREST en K.LACQUEMANT (o.l.v.), op.cit. (noot 307), p.19.

712 Zie van Fantin-Latour onder andere 'Branche de lis', 1877, afgebeeld in M.VERRIER, *Fantin-Latour*, Londen, 1977, vertaling Parijs, 1978, p.15. Zie ook, voor het gebruik van een blauwe achtergrond, 'Takken met amandelbloesem', 1890, van van Gogh, afgebeeld in E.VAN UITERT e.a., *Vincent van Gogh. Schilderijen*, cat.Amsterdam (Rijksmuseum Vincent van Gogh), 1990, p.253.

713 Zie de tekening van in 1878 geëxposeerde vazen in A.MARC, op.cit. (noot 48), p.220.

714 G.LAMBERT, *Rapport*, in H.DE BACKER (red.), *Rapports des membres des jurys, des délégués et des ouvriers sur l'Exposition Universelle de Paris en 1878* [...], vol.III, Brussel, 1879, p.157. De lof van de jury betrof waarschijnlijk in de eerste plaats de volledig gouden achtergrond op sommige met een portret beschilderde wandborden.

715 "L'art industriel français, sous le coup de fouet de l'art japonais de la vie intime, est en train de tuer le grand art. La cruche d'étain de Baffier, les vases en terre à amours et à femmes mythologiques en relief de Joseph Chéret, la commode aux hortensias de Montesquiou-Fezensac : c'est là le véritable original art de cette exposition", in E. en J. DE GONCOURT, op.cit. (noot 128), vol.III, p.707. De notitie dateert van 13 mei 1892.

716 "Exposition de Joseph Chéret, l'héritier direct de Clodion, avec son petit monde de cupidons au sourire raillard, de cupidons-gavroches, et de nymphes fluides, plus séduisantes encore sur la panse d'un vase, dans le demi-relief, dans la demi-rondeur de formes émergeant de l'enveloppement de la glaise", in E. en J. DE GONCOURT, op.cit. (noot 128), vol. III, p.1057. De notitie dateert van 17 december 1894.

717 Het werk van Clodion dat het dichtst bij Chéret staat, is het model voor een monument ter ere van de eerste ballonvaart uit 1784, nu in het Metropolitan Museum. Chéret kan dit werk hebben gekend: het bevond zich toen nog in Parijs en werd in 1885 in een monografie over Clodion afgebeeld. Edmond de Goncourt geeft er bovendien een beschrijving van in 'La Maison d'un Artiste'. Zie over de geschiedenis van het werk P.REMINGTON, *A Monument honoring the Invention of the Balloon*, in *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, april 1944, p.248.

718 O.UZANNE, *Un statuaire-décorateur, M.Joseph Chéret*, in *L'Art et l'Idée*, mei, 1892, pp.312-313. En Champier heeft het over "la souplesse du geste et cette morbidesse dans les chairs qui évoque le souvenir de Clodion", in V.CHAMPIER, *L'œuvre de Joseph Chéret à l'École des Beaux-Arts* (1er article), in *Revue des Arts Décoratifs*, vol. XV,

1894-1895, p.196.

719 Aldus Frantz Jourdain: "L'artiste a pétri de la vie. Ces chairs qui palpitent, ces figures pâchées, ces bouches ivres de plaisir, ces yeux enivrés de soleil, ces chevelures voluptueuses, ces corps aux formes grâciles et rondes, aux croupes tendues, aux gorges gonflées, aux torsions enveloppantes, ces vierges folles qui s'élancent dans une sarabande effrénée, fêtant la beauté et l'amour, renouent enfin la tradition française, bien maladroitement brisée depuis Clodion". Tegelijkertijd wijst Jourdain op het moderne karakter van het werk: "Mais c'est ni la Pompadour ni la Duthé qui ont servi de modèles à Chéret, dont les figurines proclament le triomphe de la modernité", in F.JOURDAIN, *Les artistes décorateurs*, V: Joseph Chéret, in *Revue des Arts Décoratifs*, vol. XIV, 1893-1894, p.43.

720 Zie het schilderij 'Bewegtes Wasser' uit 1898, afgebeeld in T.B.NATTER (red.), *Gustav Klimt. The Complete Paintings*, Keulen, 2012, p.563, cat. nr. 116; zie ook de illustratie 'Fischblut' in *Ver Sacrum*, 1898, 3, p.6. Beide werken kunnen in verband worden gebracht met de schilderijen 'Goldfische', 1901-1902; 'Wasserschlange I', 1904-1907, en 'Wasserschlange II', 1904 en 1906-1907, zie T.B.NATTER (red.), op.cit., resp. cat. nr. 140, 163 en 164.

721 [J.] BALMONT, op.cit. (noot 88), p.362.

722 Grousset was gekend om de uitzonderlijke kwaliteit van zijn Chaplets. Zo schreef Borrmann kort na 1900: "Porzellane von Ernest Chaplet, [...] der in künstlerischer Absicht die Farbenporzellane der Chinesen – darunter selbst die schwierigen grünen Töne – nachzuahmen versucht hatte [...]; sie sind zum guten Teil in Privathände gelangt, die schönsten vielleicht in den Besitz des Herrn Octave Grousset in Paris", in R.BORRMANN, op.cit. (noot 96), s.d., p.7.

723 R.MARX, op.cit. (noot 167), kol.1501. De passage bevestigt de datering van cat.40. Het jaar voordien had Marx nog het gladde marmerachtige oppervlak van Chaplets werken geroemd, die "se jaspent, se moirent, prennent des ondulations de flamme avec des tons changeants", in R.MARX, *Les arts décoratifs et industriels aux Salons du Palais de l'Industrie et du Champ-de-Mars*, in *Revue Encyclopédique*, 15 september 1891, p.589. Marx was zeer gevoelig voor de kunst van Chaplet. Hij volgde diens evolutie op de voet en signaleerde regelmatig diens vernieuwingen, zo in 1900 in R.MARX, op.cit. (noot 11), s.d., p.508.

724 "The concentration on new glaze effects, on colour and iridescence, reinforced in ceramics the principle of abstraction which emerged from all the complexities of Art Nouveau as its most important legacy to the twentieth century", in B.HILLIER, *Pottery and Porcelain 1700-1914. England, Europe and North America*, Londen, 1968, p.339. Stilistisch vergelijkbaar met Chaplets vroege 'porcelaine flammée' is een bepaald type van glas van Rousseau en Lévillé uit de jaren na 1884 dat met zijn kleurslierten de abstracte marquerie in Gallé's glas vooruitdoopt. De gelijkenis van sommige decors van Carriès met het abstract expressionisme in de schilderkunst na de oorlog bood een belangrijk argument voor diens herwaardering na 1960.

725 Naar aanleiding van het oriëntalisme in het decor van cat.44 wijs ik op het visnetdecor dat eveneens rond 1889 zowel bij Delaherche als bij Dammouse voorkomt. Ook dat heeft een oriëntaalse oorsprong: voor een origineel Perzisch, zeer gelijkend decor, zie R.J.CHARLESTON (red.), op.cit. (noot 658), p.92, ill.265. Realistisch weergegeven komt een visnet ook voor op een japonistische vaas uit 1887 van Krog voor de koninklijke porseleinfabriek te Kopenhagen, zie onze noot 46.

726 Voor vazen van Delaherche versierd met pauwenveren, zie bijvoorbeeld M.Th.BRANDLHUBER en M.BUHRS (o.l.v.), op.cit. (noot 336), pp.64 en 65. De pauwenveer was in Engeland een vaak voorkomend motief. Delaherche kan ze gemakkelijk hebben gezien, zo bijvoorbeeld in de versiering van vanaf de late jaren zeventig door Evans gedrukte boeken die een wijde verspreiding kenden en die ook in Parijse artistieke middens geliefd waren. Voor tegels van De Morgan, zie bijvoorbeeld W.GAUNT en M.D.E.CLAYTON-STAMM, op.cit. (noot 321), pp.50-74.

727 Voor een foto van het Engelse paviljoen, zie bijvoorbeeld E.ASLIN, *The Aesthetic Movement. Prelude to Art Nouveau*, Londen, 1969, p.66, waarin ook een afbeelding van een zonnebloem in smeedijzer door Jeckyll, ill.114.

728 In verband met architecturale rozetten, zie een met cat.45 vergelijkbaar voorbeeld door Ruprich-Robert, afgebeeld in M.BASCOU, M.-M.MASSÉ en Ph.THIÉBAUT, *Musée d'Orsay. Catalogue sommaire illustré des arts décoratifs*, Parijs, 1988, p.192. Zie ook diens plaatwerk 'Flore ornamentale' uit 1866. Voor een later voorbeeld door Bigot, zie G.DIETRICH, op.cit. (noot 130), p.61, ill.71. Vergelijk ook bouwceramiek van Delaherche zelf, uitgevoerd in L'Italienne, 1883-1886, afgebeeld in B.GIGUET e.a., op.cit. (noot 115), p.38; of een schoorsteenmantel in gres van zijn hand, versierd met grote ronde bloemmotieven in reliëf, afgebeeld in L.DE FOURCAUD, *Les arts décoratifs aux salons* (3e et dernier article), in *Revue des Arts Décoratifs*, vol.XIV, 1893-1894, p.3.

729 Soortgelijke vormen komen ook in andere materialen voor, zo bijvoorbeeld in zilver door Paul Christoffe, zie de aan

hem toe te schrijven sierschotel, afgebeeld bij de inhoudsopgave in *Revue des Arts Décoratifs*, vol.XI, 1890-1891, p.407; de afbeelding wordt later in hetzelfde tijdschrift hernomen, zie de afbeeldingen in *Revue des Arts Décoratifs*, vol. XII, 1891-1892, p. 188 en vol. XIII, 1892-1893, p. 376. Delaherche maakte reeds borden in de vorm van een bloem in 1890 of daarvoor. Christoffe kende Delaherche die in 1886 voor het *Maison Christoffe* had gewerkt.

730 Voor voorbeelden van een bloemvorm bij Gallé, zie B.HAKENJOS, op.cit. (noot 707), nrs. 58 en 99. Die zijn te vergelijken met stukken in majolica van Delphin Massier, afgebeeld in D.FOREST en K.LACQUEMANT (o.l.v.), op.cit. (noot 307), pp.78 en 80.

731 Zie A.ALEXANDRE, op.cit. (noot 126), 1895, p.155: “Les masques qui se trouvaient alors, les uns à Montriveau, les autres à Saint-Amand-en-Puisaye, étaient en général d’un émail jaune et doux de vieil ivoire crémeux, ou encore brun, ou vert sombre”. Het coloriet van cat.56 wordt bij mijn weten alleen geëvenaard door dat van een gelaat in reliëf op een fles in het Petit Palais te Parijs, afgebeeld in A.SIMIER (o.l.v.), Jean Carriès (1855-1894). La matière de l’étrange, cat. Parijs (Petit Palais), 2007-2008, p.163, en in detail in A.SIMIER en D.MOREL, La matière de l’étrange, Jean Carriès (1855-1894), (reeks Petit journal de l’exposition), Parijs, 2007, p.20.

732 In de lijst werken in A.ALEXANDRE, op.cit. (noot 126), 1895, p.208 wordt het model beschreven als “masque de rire, avec verrues et collier de barbe, montrant les dents. Une très belle épreuve à Monsieur Jeanneney”. In de veilingcatalogus van de collectie Jeanneney uit 1921, op.cit. (noot 103), zijn twee maskers onder de titel ‘Rieur’ zonder illustratie gecatalogeerd onder de nrs. 22 en 24.

733 Joseph Mendes da Costa werkte sinds de jaren negentig zelf in steengoed en het is dan ook niet uitgesloten dat hij Carriès door bijvoorbeeld publicaties kende. Zie in dit verband zijn lachend zelfportret in brons uit 1912, afgebeeld in A.M. HAMMACHER, Mendes da Costa, de geestelijke boodschap der beeldhouwkunst, Rotterdam, 1941, p.2. Ook Hammacher valt een dubbelzinnigheid op: “het bronzen zelfportret doet zien hoe God en duivel in dezen beeldhouwer bijeen waren”, in idem, p.58. Ook anderen dan ikzelf wezen op het dubbelzinnige bij Carriès: “les rides du rire, – voilà ce dont se divertissait sa solitude”, in H.LAPAUZE, op.cit. (noot 166), p.262. Zo ook Alexandre: “le rire de ces masques [...] [put] paraître à ceux qui les virent quelque chose de heurté et de forcé, calculé pour produire artificiellement une émotion nerveuse. Mais quand on revoit cela à distance [...] [il y a] quelque chose de plus troublant et de plus surnaturel que cela [...]”. Les masques sont vraiment de ces apparitions grotesques et menaçantes comme des avenirs, ou bien douces comme des souvenirs anciens un peu enlaidis et bouffis par la fièvre et qui viennent vous hanter pendant le sommeil agité”, in A.ALEXANDRE, op.cit. (noot 126), 1895, p.156.

734 Zie A.ALEXANDRE, op.cit. (noot 126), 1895, p.100.

735 Er is niets geweten over enige andere activiteit van Lévy-Dhurmer op het gebied van de ceramiek. Wel werden twee onuitgevoerde ontwerpen voor de manufacture van Sèvres, gedateerd 1898, gepubliceerd in G.P.WEISBERG, Art Nouveau at Sèvres & the Craftsman Tradition in America, in *Apollo*, maart, 2008, p.118. Het betreft vazen, qua vorm aansluitend bij de vormtaal van Massier en vooruitlopend op later werk van Sèvres, en waarvan er een, eveneens à la Massier, gedecoreerd is met glazuureffecten en sterretjes.

736 Er is nog meer doorwerking van de ceramist op de schilder en pastelist: “Son expérience de la céramique l’a accoutumé au jeu des fonds, plus dense, et comme présentant une texture plus étroite qu’il n’est d’habitude dans les ouvrages de peinture”, in G.SOULIER, Lévy-Dhurmer, in *Art et Décoration*, januari, 1898, p.6. Verder heeft Soulier het over de resonantie en cohesie van de compositie-elementen en het vermijden van leegte bij de schilder. Ook dat hoort mijns inziens bij de erfenis van de ceramist.

737 Zie G.LACAMBRE, Lucien Lévy-Dhurmer 1865-1963, in *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 1, 1973, p.28. Lacambre maakt ook melding van zijn collecties islamitische ceramiek en zeldzame stenen.

738 Voor de navolgers van Massier, zie in de bibliografie bij de literatuur over Massier, en bij de retrospectieve algemene literatuur onder Forest, Lacquemant, Peltier en Spiti.

739 Men bekritiseerde Massier omwille van het gebrek aan intensiteit in de donkere tonen, zie bijvoorbeeld É.MOLINIER, op.cit. (noot 189), p.112; omwille van de fragiele techniek, zie bijvoorbeeld A.BRUNING, *Moderne Kunsttöpfereien auf der Ausstellung im Kunstgewerbemuseum zu Berlin*, in *Kunst und Handwerk*, 9, 1897-1898, p.311; of omwille van het gebrek aan stilistische evolutie, zie bijvoorbeeld E.ZIMMERMANN, op.cit. (noot 227), p.66. Voor kritiek op Massiers epigonen, zie É.MOLINIER, op.cit. (noot 172), p.196.

740 Die stelling wordt geopperd in R.BORRMANN, op.cit. (noot 96), 1898, p.174.

741 Voor een vergelijking met cat.66, zie Bindsbølls decors uit de jaren negentig, vooral een bord uit 1899, afgebeeld

in P.BRANDES (red.), op.cit. (noot 684), p.257. De vaas met een decor van golven dateert van 1906 en is afgebeeld in idem, p.423. Het motief van de golf komt sporadisch voor bij Massier, zo op een vaas in het Hessisches Landesmuseum te Darmstadt, afgebeeld in C.B.HELLER, *Jugendstil. Kunst um 1900*, Darmstadt, 1982, pp.33 en 219. Het motief kan, behalve van Hokusai, uiteraard ook van tijdgenoten of rechtstreeks van Japanse ceramiek zijn overgenomen. Zo werd een bord in Arita-porselein met een decor van een golf tentoongesteld op de wereldtentoonstelling van 1878, voor een afbeelding zie G.LACAMBRE (o.l.v.), op.cit. (noot 295), p.261. Voor het motief van de golf in het japonisme, zie S.WICHMANN, *Die Welle als Bild und Ornamentform in der japanischen Kunst und ihr Einfluß auf die europäische Kunst des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts*, in S.WICHMANN (o.l.v.), *Weltkulturen und moderne Kunst. Die Begegnung der europäischen Kunst und Musik im 19. und 20. Jahrhundert mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro- und Indo-Amerika*, cat.München (Haus der Kunst), 1972, pp. 259-266. Zie ook S.WICHMANN, op.cit. (noot 681), pp.126-137, daarin tevens over de hier aangehaalde motieven op pp.90, 92 en 120.

742 Voor een ander zeldzaam voorbeeld van een dergelijke techniek bij Massier, zie een bord in het Badisches Landesmuseum te Karlsruhe, afgebeeld in I.FRANZKE, *Bestandskatalog. Jugendstil. Glas, Graphik, Keramik, Metall, Möbel, Skulpturen und Textilien von 1880 bis 1915*, Karlsruhe, 1987, nr.141.

743 JUDEX, *Chronique et nouvelles du mois*, in *Revue des Arts Décoratifs*, januari, 1893, p.220.

744 Ook tijdgenoten stelden een zekere beperktheid vast, zo Kahn: "M.Dalpayrat ne varie que les dimensions de ses incendies, des ses pyrotechnies sur émail", in G.KAHN, op.cit. (noot 231), p.84.

745 Geffroy over Dalpayrats inzending op het salon van 1898, in G.GEFFROY, *La vie artistique. Sixième série*, Parijs, 1900, p.355. De vorm van cat.69 is hoogst waarschijnlijk direct afgeleid van een Japans voorbeeld gepubliceerd in 1889, zie hiervoor onze noot 294.

746 De vaas van Dalpayrat is te zien op een meubel van Gaillard in Ch.SAUNIER, *Le 5e Salon de la Société des Artistes Décorateurs*, in *Art et Décoration*, maart, 1910, p.113 en op verschillende meubels van Dufrené in L.VAUXCELLES, *Le Sixième Salon des Artistes Décorateurs*, in *Art & Industrie*, april, 1911, p.151; L.VAUXCELLES, *Le Septième Salon des Artistes Décorateurs*, in *Art & Industrie*, april, 1912, p.129; É.SEDEYN, *Au Salon d'Automne*, in *Art et Décoration*, november, 1912, p.148; en L.VAUXCELLES, *Le Salon d'Automne*, in *Art & Industrie*, april, 1913, p.129.

747 De naam van Roche blijft verbonden met die van Bigot voor wie hij ontwerpt vanaf 1895. Later zal hij samenwerken met de manufacturen van Deck, Muller en Loebnitz, zie de oeuvrecatalogus in L.VAILLAT, *Pierre Roche 1855-1922*, Parijs, s.d. [1923], pp.17, 20 en 23. Die gegevens kunnen worden aangevuld: in 1911 stelt hij werken tentoon in samenwerking met Massoul en met Mougin. Zie verder over Roche Ch.SAUNIER, *Pierre Roche*, in *L'Art Décoratif*, april, 1901, pp.1-7; P.VITRY, *Pierre Roche*, in *Art et Décoration*, mei, 1904, pp.117-127, hernomen in *Gazette des Beaux-Arts*, vol.VII, 1923, pp.215-228; en L.VAILLAT, *Pierre Roche, sculpteur*, in *L'Art et les Artistes*, januari, 1913, pp.176-180.

748 "M. Pierre Roche, par exemple, a rêvé d'assiettes rondes et creuses, imitant la surface d'un marais couvert de lentilles d'eau, au bord desquelles monte une grenouille verte et, grâce au concours de M. Bigot, il a pu réaliser son caprice. Il convient, seulement, que tout inventeur de modèle se persuade que la logique est faite pour présider à son invention", in L. DE FOURCAUD, *Les arts décoratifs aux Salons de 1897. Le Champ-de-Mars (6^e article)*, in *Revue des Arts Décoratifs*, oktober, 1897, p.340.

749 Over Roches houding tegenover ceramiek werd opgemerkt dat "instantanément il sentit que l'œuvre devait se modifier selon les moyens de traduction. Et voilà pourquoi il n'imita pas tels de ses confrères qui, avec une indifférence injurieuse vraiment pour leur art, coulent en grès telle œuvre conçue pour le bronze", in Ch.SAUNIER, *Pierre Roche*, in *L'Art Décoratif*, april, 1901, p.3. Er dient overigens op gewezen dat Bigot niet bij alle exemplaren van dit en soortgelijke modellen gebruik maakte van de doorschijnendheid van glazuur. Een exemplaar zonder dergelijk effect doet Eidelberg geloven in directe beïnvloeding door vroeg werk van Lachenal. Bij beide ceramisten komen inderdaad gelijkende voorstellingen voor; bovendien vormen die bij beiden pendants die momentopnames van een beweging tonen, zie M.Th. BRANDLHUBER en M.BUHRS (o.l.v.), op.cit. (noot 336), p.385, voor illustraties van twee schalen van Lachenal zie p.106.

750 Voorbeelden daarvan zijn in de Deense ceramiek te vinden: zie noot 302 voor de referentie naar een ceramisch sculptuurtje van Willumsen en naar een bladvormig schoteltje uit de koninklijke porseleinmanufactuur van Kopenhagen, beide stukken uit 1894 en telkens met kikkers in verheven beeldwerk en met een met realistisch effect toegepast glazuur. Het schoteltje kwam door een schenking van de porseleinmanufactuur al vlug in bezit van het museum van Sèvres. Garnier, directeur van het museum, schreef erover: "Jamais jusqu'à présent, nous n'avions vu d'exemple plus frappant de

ce que peut donner un procédé purement scientifique appliqué à une décoration d'art et nous ne pouvons nous empêcher de souhaiter que cet exemple soit suivi par des modernes céramistes", in E.GARNIER, Bulletin de l'art dans l'industrie, in Gazette des Beaux-Arts, 1 oktober 1894, pp.7-8. Kopenhagen zou nog vaak glazuur als trompe-l'oeil aanwenden en zou daarin haast letterlijk nagevolgd worden in Japan, zie bijvoorbeeld W.J.TERLOUW, Japonisme Art Nouveau. Hoogtepunten uit de collectie "Bambus & Fächer". Highlights from the Bamboo & Fan Collection, cat. Leeuwarden (Museum Het Prinsessehof), 1998, pp.43, 58-59. Kort voor of na Roche ontstond een schaal van Lachenal, gedateerd 12 mars 1897, waarop kikkers in hoog reliëf rond een plas gevormd door glazuur, zie de afbeeldingen in M.EIDELBERG en C.CASS, Edmond Lachenal & His Legacy, cat. New York (Jason Jacques Gallery), 2007, pp.100 en 101. Hier is er mogelijk invloed geweest, maar zo ja, in welke richting? Navolgingen waren er in Frankrijk tot in de jaren twintig, zie bijvoorbeeld F.BERTRAND, Grès flammés de Rambervillers. Art Nouveau dans les Vosges, cat. Épinal (Musée Départemental d'Art Ancien et Contemporain), 1997, pp.50-51 voor een schotel uit 1905 met een vis in reliëf en met glazuren gelijkend op onze cat.80; en A.GRENARD en F.BOISGIBAUT, Une production originale. Faïences et grès de Pierrefonds, in L'Estampille L'Objet d'Art, 330, 1998, p.81 voor later te dateren schotels in de vorm van een blad met een kikker in reliëf.

751 Andere motieven op gelijkaardige borden van Roche voor Bigot zijn : een in het water springende kikker, afgebeeld in o.a. H.MAKUS, op.cit. (noot 284), p.43; een zittende kikker, afgebeeld in o.a. H.-J.HEUSER, op.cit. (noot 27), p.200; een kikker vechtend met een slang, afgebeeld in o.a. J.JACQUES (red.), Exotica, Lenox, 2010, p.261; dikkopjes, afgebeeld in R.ULMER (o.l.v.), op.cit. (noot 176), p.195; een salamander, afgebeeld in o.a. idem, p.195 en in M.KOCH, Meisterwerke des Jugendstils im Bayerischen Nationalmuseums, Stuttgart, 2010, p.237; een zeemeermin, afgebeeld in F.KÄMPFER e.a., Kunsthandwerk im Grassimuseum. Von 1790 bis 1930, Leipzig, 1981, ill.17; en een hoofd van Orpheus, afgebeeld in Le Bulletin de l'Art Ancien et Moderne, februari, 1929, p.69, daar foutief toegeschreven aan Carriès. Een op Roche geïnspireerd bord waarop een kikker vechtend met een slang werd in 1898 voor Bigot ontworpen door Halou, zie de afbeelding in M.Th.BRANDLHUBER en M.BUHRIS (o.l.v.), op.cit. (noot 336), p.28.

752 Ik haal slechts één voorbeeld aan: een kruik in porselein van W.T. Copeland & Sons te Stoke-on-Trent, getoond op de wereldtentoonstelling van Wenen in 1873, afgebeeld in D.ALCOUFFE, M.BASCOU, A.DION-TENENBAUM en Ph.THIÉBAUT, Les arts décoratifs de 1851 à 1900 à travers les expositions universelles, Fribourg, 1988, p.206. Ze is versierd met een draak waarvan de staart golf in een zuivere zweepslaglijn op een zelfde wijze als bij Lachenals cat.83 .

753 De latere uitvoering van cat.83 door Jean-Jacques Lachenal biedt, conform de nieuwe tijdgeest, meer contrast in de kleur dan gebruikelijk bij dit model. Voor een andere vaas van Edmond Lachenal, later door dezelfde uitgevoerd in hetzelfde groenige geel als op ons stuk, zie J.MOLINA, Cerámicas francesas 1880-1940. Colección Molina, cat. Buenos Aires (Museo Nacional de Arte Decorativo), 2006, p.15; ze is te vergelijken met een vroeg exemplaar, afgebeeld in E. PÉLICHET en M.DUPERREX, La céramique Art Nouveau, Lausanne, 1976, p.157.

754 Over het algemeen wordt aangenomen dat Lachenal de stap naar steengoed zet in 1894. Die datum gaat terug op de aankondiging van het 'grès flammé' als nieuwigheid op de jaarlijkse tentoonstelling van Lachenal in Galerie Georges Petit in december van dat jaar, in H.NOCK, op.cit. (noot 286), p.190. Eidelberg wijst er echter op dat een saloncatalogus al in 1891 melding maakt van 'un pot grès tendre', zie M.EIDELBERG en C.CASS, op.cit. (noot 750), p.22. De technieken van de faïence en het gres kunnen bij Lachenal soms weinig verschillen en de twee soorten worden door hem afwisselend vervaardigd en naast elkaar geëxposeerd. Die soepelheid kan leiden tot een onorthodoxe houding tegenover ceramiek en tot een toepassing van variatie gebaseerd op het gebruikte materiaal. Zo zegt hij zelf naar aanleiding van zijn tentoonstelling bij Petit: "la plupart de mes grès reproduisent des modèles déjà exécutés par moi maintes fois en faïence", in H.NOCK, op.cit. (noot 286), p.190.

755 "Émile Decœur, aujourd'hui, souhaiterait qu'une catastrophe confondit certaines œuvres de sa jeunesse, qu'abrite fort heureusement le Musée des Arts Décoratifs", in G.JANNEAU, op.cit. (noot 133), p.24.

756 Zie H.NOCK, op.cit. (noot 286), p.190. Het betreft de tentoonstelling bij Petit in december 1894.

757 Andere Franse ceramisten zouden het procédé hebben afgekeurd, zie L. DE FOURCAUD, op.cit. (noot 748), p.341. Ook von Falke had er kritiek op, zie O.VON FALKE, op.cit. (noot 103), p.85. Het procédé werd niettemin ook toegepast door Bigot, zie bijvoorbeeld onze cat.78.

758 Over Bérengier is geen literatuur voorhanden en zijn werk is ongekend. Het Musée Cantini te Marseille bewaart een statuette van zijn hand.

759 Uit 'À une passante', gedicht van Baudelaire uit 'Les Fleurs du Mal'.

760 Voor de erotische werking van het 'email velouté', zie P.WALDBERG, Eros Modern Style, s.l. [Parijs], 1964, pp.

219-220, of C.QUIGUER, *Femmes et machines de 1900*. Lecture d'une obsession Modern Style, Parijs, 1979, p.26. In de contemporaine kunstkritiek vindt men meermaals passages over het erotische velouté. Een enkele maal biedt het zelfs een aanleiding om het sensuele aspect van de Franse ceramiek van rond 1900 te seksualiseren. Zo schrijft Guillemot over Lachenal: "certains émaux semblent une douce et affolante chair féminine, certaines formes ont des séductions de gorges amoureuses, des souplesses de hanches lascives, des mystères de jouissances secrètes", in M.GUILLEMOT, *L'art dans tout, in L'œuvre et l'Image*, december, 1900, p.15.

761 M.RHEIMS, op.cit. (noot 328), p.62.

762 Kledij zoals hier afgebeeld, werd gedragen vanaf 1905 volgens illustraties in de Parijse tijdschriften 'La Mode Pratique' en 'La Mode Illustrée'. Het mutsje werd courant rond 1906. 'Une passante' vertoont menige overeenkomst met een vaag geschetste figuur in gelijkende kleuren op de achtergrond van de plaat op het omslag van 'La Mode Pratique' van 21 januari 1905, mogelijk de bron van inspiratie.

763 AUREL, *Les tanagra d'aujourd'hui*, Louis Dejean, in *L'Art et les Artistes*, april, 1907, pp.21-23. Van de genoemden leverden Dejean, Caro-Delvaile en de Frumerie modellen aan Lachenal.

764 Voor het werk van Raoul Lachenal in het atelier van Edmond Lachenal, zie vooral M.EIDELBERG en C.CASS, op.cit. (noot 750), pp.144-159.

765 In het hoofdstuk 'R. Carabin. Ses figurines', in G.COQUIOT, *Cubistes. Futuristes. Passéistes. Essai sur la jeune Peinture et la jeune Sculpture*, Parijs, 1914, p.249.

766 Verhaeren in 'L'Art Moderne' over Carabins inzending voor La Libre Esthétique in Brussel in 1894, hernomen in P.ARON (red.), É.VERHAEREN, op.cit. (noot 362), vol. 1, p.592.

767 De oplage van de inktpot zou 110 exemplaren bedragen, wat veel meer is dan gangbaar bij edities van andere Franse ceramisten, zie an., *La Libre Esthétique. Catalogue de la quatrième exposition*, cat. Brussel (Musée Moderne), 1897, nr. 81. De catalogus van de Société Nationale des Beaux-Arts uit 1894 maakt melding van een zekere Van Cappenole als de uitvoerder van een schenkkkan van Carabin. Elders in de contemporaine literatuur komt die naam niet voor. In G.MOUREY, *The Decorative Art Movement in Paris*, in *The Studio*, vol.X, 1897, p.124 wordt Molines genoemd als uitgever van de inktpot en twee andere stukken in ceramiek van Carabin. Diezelfde naam, steeds zonder nadere precisering, komt voor in de retrospectieve literatuur over de grafiek der nabis, meer bepaald als uitgever van de bekende paravent 'Promenade' van Bonnard. Paul Arthur, kenner van de ontelbare kleine ceramiekateliers in Frankrijk rond 1900, wees me op de correcte spelling van de naam: het betreft hier Lucien Moline, vanaf 1893 eigenaar van de Galerie Molines of Galerie Laffitte te Parijs. Verder meldde hij dat Moline ook ceramiek uitgaaf van andere beeldhouwers onder wie Blondat. Over Van Cappenole zijn ook Arthur geen gegevens bekend.

768 P.MORAND, op.cit. (noot 181), p.101. Morand spreekt hier over de art nouveau in het algemeen zonder Carabin specifiek te noemen.

769 Zie de houtsnede van Hokusai uit de collectie van de Goncourt, afgebeeld in M.BEURDELEY en M.MAUBEUGE, *Edmond de Goncourt chez lui*, Nancy, 1991, pl.VI. Vergelijkbaar en eveneens Japans van geest is een tekening van Rodin waarop een naakte vrouw met een inktvis voor haar geslacht, afgebeeld in D.VIÉVILLE (o.l.v.), *Rodin. Le rêve japonais*, cat. Parijs (Musée National Auguste Rodin), 2007, p.12. In verband met de surrealisten, zie bijvoorbeeld de tinnen inktpot uit de collectie van Breton, afgebeeld in M.RHEIMS, op.cit. (noot 658), p.335 of een passage in 'L'anglais décrit dans le château fermé' van Mandiargues. Deze voorbeelden worden gekenmerkt door een hevige contrastwerking. In een met cat.89 vergelijkbare bronzen sculptuur van Carabin uit 1900-1901, afgebeeld in Y.BRUNHAMMER en C.MERKLEN, *L'œuvre de Rupert Carabin, 1862-1932*, cat. Parijs (Galerie du Luxembourg), 1974, p.185, is de gewelddadigheid in het contact tussen inktvis en vrouw groter en ontbreekt de beate uitdrukking die de ceramische figuur bezit. Anderzijds is daar de osmose tussen beiden explicieter doordat het vrouwenlichaam een vissenstaart vertoont. Als voorbeelden van andere, vroeg gedateerde combinaties van een vrouwenlichaam en een octopus noem ik slechts 'La Pieuvre', een sensueel bas-relief in brons door de Belg Van der Stappen uit 1897, afgebeeld en fout gedateerd in O.MAUS, *Charles Van der Stappen*, in *Art et Décoration*, augustus, 1898, p.54; en het onschuldiger decor op de bronzen vaas van Ledru uit 1895, afgebeeld in G.WOOD, *Art Nouveau and the Erotic*, Londen, 2000, p.26.

770 Voor een voorbeeld van een typisch Deense stilering, te vergelijken met het 'Troidemaske', zie ceramiek van het L. Hjorths Terracottafabriek onder Lauritz Hjorth uit een verkoopcatalogus van 1910, afgebeeld in M.ERTBERG e.a., op.cit. (noot 297), p.57. Voor niet-Denen waren dergelijke maskers ronduit lelijk: "Par suite du manque d'ensemble harmonique de ses lignes, [le masque] n'éveille d'autre impression qu'une laideur grimaçante", in M.G. [J.MEIER-GRAEFE], N.Hansen Jacobsen, in *L'Art Décoratif*, maart, 1899, p.257. Aanvankelijk ondervond Hansen Jacobsens stijl ook in

Denemarken tegenstand. Zo laakte de gezaghebbende Hannover de maskers die met hoekige vormen te krampachtig een omgang met het bovennatuurlijke willen insinueren, zie E.H. [E.HANNOVER], N.Hansen Jacobsens Udstilling, in *Tidsskrift for Industri*, 1901, p.223. Positief dan weer was Geffroy die in 1900 de maskers van Hansen Jacobsen, samen met de productie van Doulton en de maskers van Hollandse meisjes door De Rudder voor Boch, als de belangrijkste buitenlandse bijdragen tot de ceramiek zag, zie G.GEFFROY, op.cit. (noot 91), p.31. Het is echter waarschijnlijk dat Geffroy Hansen Jacobsens realistische maskers bedoelde; het type wordt door hem niet gepreciseerd.

771 Deurbeslagen in metaal van Guérard werden gepubliceerd in an., *La Décoration Ancienne et Moderne*, 2e année: 1894-1895, Parijs, 1895, p.67.

772 Voor de invloed van Carriès, zie bijvoorbeeld de onaangename uitdrukking in Hansen Jacobsens zelfportret uit 1901, afgebeeld in H.HONNENS DE LICHTENBERG, *Symbolismen i Dansk kunst*, cat. Nivå (Nivaagaards Malerisamling), 1993, p.60.

773 De occasionele werkwijze van Hansen Jacobsen waarbij ceramiek en metaal worden samengehecht, kan Lachenal hebben aanzet tot soortgelijke experimenten: bij Petit eind 1901 stelde ook hij met metaal verbonden ceramiek tentoon, zie JUDEX, *Chronique du mois*, in *Revue des Arts Décoratifs*, december, 1901, p.408.

774 Over Jean Limet en diens vader Pierre Hippolyte, zie A.BOUTHIER, *Les relations cosnoises de Carriès*, in S.HADIDA (o.l.v.), op.cit. (noot 19), pp.17-25. Hansen Jacobsen komt hierin niet voor.

775 In de ogen van Rodin verschilt Cros van de classicisten van het historisme daar hij de geest der antieken bezit: "Sa sculpture a cette sérénité qui l'apparente à l'art grec; c'est, je pense, le plus bel éloge qu'on puisse faire d'un artiste", in A.RODIN (inleid.), *Œuvres de Henry Cros*, veilingcat. Parijs (Hôtel Drouot), 23 januari 1909, z.p.

776 Voor een duidelijke afbeelding van 'L'Histoire de l'Eau', zie É.REIBER, *L'art pour tous*. *Encyclopédie de l'art industriel et décoratif*, 23, Parijs, 1896, pl. 3601. Het masker rechts op cat.93 maakt geen deel uit van de compositie in glas.

777 Het is niet uitgesloten dat Cros voor cat.93 gebruik maakte van de diensten van de manufactuur te Sèvres, waar hij sinds 1891 kon werken in een atelier met oven dat hem door de overheid ter beschikking was gesteld. Hoewel hij steeds onafhankelijk bleef van de manufactuur, zijn er toch stukken in gres gekend die volledig door de manufactuur werden geproduceerd en derhalve van de gebruikelijke stempels werden voorzien. Zo 'Les mois' uit 1901 en 'Les métaux' uit 1902, afgebeeld in J.-P.MIDANT, *Sèvres, la manufacture au XXe siècle*, Parijs, 1992, pp.56 en 57. Zie verder hierover L.VAILLAT, op.cit. (noot 381), p.222, waarin zonder te preciseren een bas-relief in gres van de hand van Cros wordt vermeld.

778 R.PEPALL, "Cette enchanteresse matière": le symbolisme et les arts décoratifs, in J.CLAIR (o.l.v.), *Paradis Perdu. L'Europe symboliste*, cat. Montréal (Musée des Beaux-Arts), 1995, p.410.

779 De vervaardiging van glaspasta of pâte de verre stond aanvankelijk dicht bij de vervaardiging van ceramiek. Zo herinnert zich Décorchemont, een der coryfeeën van het glaspasta: "je n'ai jamais appris le métier de verrier: je n'ai jamais été ni élève, ni employé, ni artisan dans aucune verrerie. Mon seul guide fut le livre de Salvétat sur la céramique", aangehaald in G.JANNEAU, R.CHAVANCE en L.CHERONNET, *Les beaux métiers. Artistes-artisans*, Parijs, 1943, pp.23-24. Bedoeld wordt 'Leçons de céramique' uit 1857 van de voor Sèvres werkzame chemist Salvétat.

780 Over Desmunt bestaat geen monografische literatuur. Gegevens vindt men in B.HAKENJOS en E.KLINGE, *Europäische Keramik des Jugendstils, Art Nouveau, Modern Style*, cat. Düsseldorf (Hetjens Museum), 1974, p.60, en H.MAKUS, op.cit. (noot 284), pp.83-85, waarin eveneens over Louis' zoon Lucien-Adolphe, die het werk van zijn vader voortzette.

781 Zie bijvoorbeeld de kritiek in É.BAYARD, op.cit. (noot 398), pp.98-99.

782 Over Robalphen is geen monografische literatuur beschikbaar. De meeste gegevens vindt men in H.-J. HEUSER, op.cit. (noot 27), pp.195-197. Ik heb me op Heuser gebaseerd, maar het is best mogelijk dat ook ik slachtoffer ben van de verwarring rond Robalbhens identiteit. Die verwarring spreekt reeds uit de contemporaine kritiek.

783 Zie bijvoorbeeld [E] THIÉBAULT-SISSON, *Un dernier mot sur les Salons. L'étain le cuir la faïence*, in *Art et Décoration*, vol.I, 1897, p.167 voor een positieve kritiek. Zie G. SOULIER, op.cit. (noot 173), p.12 of G. KAHN, *Les objets d'art aux Salons*, in *Art et Décoration*, vol.XII, 1902, pp.27-28 voor negatieve opmerkingen.

784 In de twee publicaties door Weisberg over de galerie L'Art Nouveau van Bing, zie noot 256, werd de ooit consequent in stand gehouden anonimiteit van het atelier doorbroken door de vermelding van een naam, genoteerd in 1898 bij een aankoop bij Bing voor het Musée des Arts Décoratifs : Alfred le Chatelier zou voor Glatigny hebben ontworpen. Mogelijk

is hij ook de ontwerper van onze vazen. Alvast is hij de auteur van artikels over moderne ceramiek in 'Art et Décoration'. Op het moment dat ik dit schrijf, wordt door Arthur onderzoek naar hem verricht met het oog op een publicatie.

785 Zie bijvoorbeeld een vaas met zilveren montuur van Lucien Gaillard, afgebeeld in G.GEFFROY, op.cit. (noot 91), pl.72. De behandeling van porselein als steengoed in het atelier te Glatigny riep weerstand op, zie R.BORRMANN, op.cit. (noot 96), s.d., p.113.

786 Over Guillot is, behalve de in noot 787 vermelde publicaties, geen wezenlijke literatuur beschikbaar. Ik verwijs verder naar S.LAMI, Dictionnaire des sculpteurs de l'école française au dix-neuvième siècle, vol. III, Parijs, 1919, pp.126-128.

787 Het geheel is afgebeeld in de verkoopcatalogus an. [J.MULLER], Grande Tuilerie d'Ivry fondée en 1854, Émile Muller & Cie [...] Produits céramiques pour constructions et industries. Céramiques d'art. Catalogue n°2 : construction et décoration architecturale, Parijs, 1904, pl.73; foto's van de definitieve versie vindt men tevens in F.JOURDAIN, La classe 71 à l'Exposition Universelle de 1900, in Revue des Arts Décoratifs, 1898, pp.333 en 334 ; in P.VITRY, La "Frise du Travail" de M.Guillot, in Art et Décoration, vol.VII, 1900, pp.155-160 ; in an., Monsieur Guillot's "Frieze Travail", in D. CROAL THOMSON (red.), The Paris Exhibition 1900, Londen, 1901, p. 20 ; en in C.LEYMARIE, La céramique d'architecture à l'exposition universelle, in Revue des Arts Décoratifs, vol.XXI, 1901, vooral p.35. In die publicaties wordt niet gesproken over de edities door Muller. De gereduceerde editie van de afgewerkte versie is gedeeltelijk afgebeeld in P.FORTHUNY, Les arts décoratifs au Salon de 1900, in Revue des Arts Décoratifs, vol. XX, 1900, p.145 ; een element ervan was tentoongesteld in J.-P.CAMARD en L.THORNTON, L'art et la vie en France à la Belle Époque, cat. Bendor (Fondation Paul Ricard), 1971, nr.52. Een deel van de fries werd opnieuw opgesteld in een park in de Franse gemeente Breuillet.

788 Voor De Rudder zie vooral J.VAN LENNEP (o.l.v.), De 19de-eeuwse Belgische beeldhouwkunst, cat. Brussel (Generale Bank), vol. II, 1990, pp.344-347; S.CLERBOIS (o.l.v.), op.cit. (noot 368), passim; en D.MOREL, Le chef-d'œuvre en grès cérame d'Isidore De Rudder, in L'Estampille L'Objet d'Art, 480, 2012, pp.52-57.

789 Zo schrijft Molinier over dit masker in É.MOLINIER, op.cit. (noot 739), 1898, p.197: "Parmi les artistes qui affectionnent la sculpture appliquée à la céramique, mentionnons M.J.de Rudder [sic], auteur d'un charmant masque de petite fille hollandaise en grès de Muller, gracieuse image dont un diadème d'orfèvrerie ceint le front, tandis que les deux ailes de la coiffe forment à droite et à gauche comme deux ailes de chérubins."

790 Voor andere voorbeelden van de belangstelling voor traditionele kledij, zie een vergelijkbaar masker in koper door Bocquet, afgebeeld in an., La Décoration Moderne, 13e année: 1905-1906, Parijs, 1906, pl. bronzes, cuivres 26; of de bronzen koppen van Bretoense meisjes door Quillivic, die ook voor de ceramische industrie werkzaam was, afgebeeld in R.BLUM, René Quillivic sculpteur, in Art et Décoration, januari, 1910, p.36. Van Aubé werd door de manufactuur van Sèvres in 1902 een frontale buste van een Zeeuwse vrouw uitgevoerd in biscuit. Ook de beeldhouwer Loiseau-Rousseau liet een voorstelling van een Hollands meisje na.

791 Een aantal van die maskers draagt het merk van Vermeren-Coché te Brussel. Door Boch Frères te La Louvière uitgevoerde maskers van meisjes met Hollandse hoofddeksels en juwelen zijn afgebeeld in A.SANDIER, La céramique à l'exposition. Deuxième article, in Art et Décoration, februari, 1901, pp.59, 65 en 68. Doorgaans zijn die symmetrisch en strak, soms hiëratisch of met geloken ogen. Ons exemplaar is het best te vergelijken met het stuk afgebeeld in het midden op p.65. Enkele maskers van De Rudder, uitgevoerd door Boch, maakten deel uit van het interieur van Sneyers op de internationale tentoonstelling te Turijn in 1902, zie bijvoorbeeld de foto's in M.P.VERNEUIL, L'Exposition d'Art Décoratif Moderne à Turin, in Art et Décoration, september, 1902, p.78. Daaronder , niet zichtbaar op die foto's, een exemplaar van ons masker. Een ander masker van een Hollands meisje bevindt zich in het Museum für Kunsthandwerk, Grassimuseum te Leipzig en is afgebeeld in U.CAMPHAUSEN en G.BEKKER, op.cit. (noot 314), p.1104. Een masker met hetzelfde thema, de uitvoerder onvermeld, was geëxposeerd op het Salon de la Société lyonnaise des Beaux-Arts te Lyon in 1902 onder catalogusnummer 1078. Zie tevens, in verband met de populariteit van dergelijke maskers, onze noot 770.

792 Ik vond in de literatuur slechts een enkele verwijzing naar een samenwerking tussen Diffloth en De Rudder, die elkaar ongetwijfeld bij Boch te La Louvière moeten hebben ontmoet: een "masque en grès, sculpture de Rudder" was onder de naam van Diffloth tentoongesteld in an., Exposition d'œuvres de céramistes modernes 1890-1930, cat.Sèvres (Musée National de Céramique), 1931, p.7, nr.16, helaas zonder illustratie. Ook in de archieven van het museum te Sèvres vond ik hierover geen nadere gegevens.

793 Een exemplaar, opgehangen in de stand van Muller, is te zien op p.10 van het artikel 'L'Exposition de l'Habitation',

onvolledig gebonden in de originele band van de jaargang 1904 van 'L'Art Décoratif', bewaard in de bibliotheek van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis te Brussel. Het artikel wordt niet vermeld in de inhoudsopgave. Bovendien komt het niet voor in andere exemplaren bewaard in andere bibliotheken, noch in andere jaargangen van hetzelfde tijdschrift, noch in enig ander tijdschrift. De typografie van het artikel en het gebruikte papiersoort zijn die van 'L'Art Décoratif'. De betreffende foto is de enige getuigenis van de aanwezigheid van een exemplaar van het masker op de tentoonstelling. In de tentoonstellingscatalogus wordt de deelname van Muller niet gepreciseerd.

794 Aldus Lechevallier-Chevignard, een der toenmalige directeurs van de manufactuur, in A.SANDIER en G.LECHEVALLIER-CHEVIGNARD, *Les cartons de la manufacture nationale de Sèvres. Époque moderne*, Parijs, s.d., p.2.

795 Fundamentele kritiek vindt men het uitvoerigst bij Geffroy. Zie de twee notities uit 1891, 'La manufacture de Sèvres' en 'Encore Sèvres', in G.GEFFROY, *La vie artistique*, Parijs, 1892, resp. pp.338-344 en 344-352. Ook de kritiek zelf wordt besproken, zo in A.MAILLET, *La Manufacture de Sèvres*, in *L'Art Décoratif Moderne*, vol. IV, 1895-1896, pp.24-28.

796 Kann, die objecten in verschillende materialen ontwierp, maakte slechts weinig modellen voor uitvoering in ceramiek. Het spectaculairst is zijn services voor Sèvres in een natuurgetrouwe vegetale vorm, verlevendigd met insecten. Voor goede afbeeldingen, zie R.C.MILLER, *Modern Design in the Metropolitan Museum of Art 1890-1990*, New York, 1990, pp.72-73. Zulke ontwerpen, ook die van cat.108, vertrekken niet vanuit de specifieke eigenheid van ceramiek: hun vorm zou ook in metaal tot zijn recht kunnen komen. Voor Chéret, zie cat.106.

797 Zie voor de geschiedenis van het procédé en een technische beschrijving ervan M.BODELSEN, op.cit. (noot 45), pp.65-72. Ook andere porseleinmanufacturen, in de eerste plaats de K.P.M. te Berlijn, konden tegen het einde van de eeuw kristalglazuur produceren.

798 In een onuitgegeven manuscript uit 1911 of 1912 noteert Doat over zijn eigen ceramiek: "They do not resemble in effect either the ceramics of the Japanese, or the Persians, nor those of Greece nor Etruria any more than the crockery of the Italian Renaissance, or the Spanish-Moresques, but they recall the technique of all these people", aldus geciteerd in D.CONRADSEN en E.P.DENKER, *University City Ceramics. Art Pottery of the American Woman's League*, cat. Saint Louis (Art Museum), 2004, p.35.

799 Porselein uit Doats eigen atelier te Sèvres wordt geregeld fout beschreven als ontstaan voor de manufactuur. Voor een voorbeeld van die vergissing, zie onze noot 233. Een ander voorbeeld daarvan is te vinden in H.OURSSEL e.a. (o.l.v.), *Un palais pour un musée*, cat. Rijssel (Musée des Beaux-Arts), 1985, pp.63-64, 66. Voor een goed gedocumenteerd werk van Doat uitgevoerd op het einde van zijn activiteit in de manufactuur van Sèvres, zie A.DAWSON, *French Porcelain. A Catalogue of the British Museum Collection*, Londen, 1994, cat.191, en J.RUDOE, *Decorative Arts 1850-1950. A Catalogue of the British Museum Collection*, Londen, herz. uitg. 1994, cat.80. Een ander werk is afgebeeld in M.-N. PINOT DE VILLECHENON, *Sèvres 1740-1992. Une collection de porcelaines*, cat. Sèvres (Musée National de Céramique), 1993, p.88. Afbeeldingen van werk van Doat voor de manufactuur zijn eerder schaars.

800 Op de tentoonstelling van 1889 werd Doat gelauwerd voor zijn techniek van het 'pâte sur pâte' die hij dan al tien jaar toepaste, zie M.J. LOEBNITZ, op.cit. (noot 60), p.216. Voor een mooi voorbeeld van een product van Sèvres dat deels is uitgevoerd in 'pâte sur pâte' en dat Doat zal hebben gestimuleerd, zowel in zijn werk voor de manufactuur als in zijn latere productie, zie de afbeelding van de 'Vase Bijou' door Léopold-Jules-Joseph Gély uit 1862 in D.ALCOUFFE e.a., *L'art en France sous le Second Empire*, cat. Parijs (Grand Palais), 1979, p.221, waar op de invloed op Doat wordt gewezen. De techniek van het 'pâte sur pâte' was ontwikkeld door Louis-Marc-Emmanuel Solon en door hem vervolgens geïntroduceerd bij Minton in Stoke-on-Trent.

801 In het voorwoord bij de Engelse uitgave van zijn geschriften bekend Doat : "To Sèvres and to my comrades I owe all my technical skill and the greater part of my art". Opvallend is ook dat hij in die uitgave een foto opneemt van de in onze noot 800 reeds vermelde 'Vase Bijou', een ontwerp van Sèvres waarmee zijn eigen stijl wordt aangekondigd, zie T.DOAT, op.cit. (noot 103), resp. pp.7 en 12.

802 Zie voor werk van Doat, ontstaan van 1910 tot 1915 in de University City Pottery in de Verenigde Staten M.EIDELBERG, op.cit. (noot 62), pp.178-179; W.KAPLAN, op.cit. (noot 311), pp.327-328; en A.COONEY FRELINGHUYSEN, *American Porcelain 1770-1920*, cat. New York (Metropolitan Museum of Art), 1989, pp.280-281, 288-289. Zie verder voor de University City Pottery P.F. EVANS, *American Art Porcelain. Two: The Work of The University City Pottery*, in *Spinning Wheel*, 27, 1971, pp.24-26; L.H.KOHLBERGER, *Ceramics at The People's University*, in *Ceramics Monthly*, november, 1976, pp.33-37; P.F.EVANS, *Art Pottery of the United States*. An

Encyclopedia of Producers and Their Marks, New York, 1987², pp.286-291; en D.CONRADSEN en E.P.DENKER, op.cit. (noot 798).

803 Voor de samenwerking van Albert met Édouard Dammouse, zie noot 229. In de hierna volgende bespreking van de kunst van Albert Dammouse is, zoals elders in dit boek, die samenwerking ondersteld.

804 Uit de jaren negentig is weinig documentatie beschikbaar betreffende het werk van de gebroeders Dammouse. Een uitzondering vormt een tekening door Édouard Dammouse voorstellend een verzameling ceramiek, voor het eerst afgebeeld in E.GARNIER, *Les objets d'art au Salon du Champ-de-Mars*, in *Gazette des Beaux-Arts*, augustus, 1893, p.149. Dezelfde tekening werd meermaals gepubliceerd tot in 1897.

805 Literatuur over Charlotte Besnard is schaars. De enige uitvoerige tekst is van de hand van haar echtgenoot A. BESNARD, *Madame Besnard. La femme artiste, ce qu'en pensent le monde et les hommes*, in *L'Art Décoratif*, 1903 (1e sem.), pp.41-50. Retrospectief is er amper belangstelling voor haar werk. Zo komt ze niet voor in de talrijke recente overzichten van vrouwelijke kunstenaars. In A.RIVIÈRE (o.l.v.), *Sculpture'elles. Les sculpteurs femmes du XVIIIe siècle à nos jours*, cat. Boulogne-Billancourt (Musée des Années Trente), 2011, p.18 fungeert ze slechts als voorbeeld van een vrouw die in de schaduw bleef van haar echtgenoot. Uiteindelijk werd ze wel opgenomen in M.HANOTELLE, *Paris-Bruxelles. Autour de Rodin et Meunier*, Parijs, 1997, pp.161-163, en in J.-D.JUMEAU-LAFOND, *Les peintres de l'âme. Le Symbolisme idéaliste en France*, cat. Brussel (Musée d'Ixelles), 1999, p.38. Die publicaties gaan voorbij aan het ceramische werk. Voor een zeldzame afbeelding van een sculptuur in gres van Charlotte Besnard, zie an., *La femme moderne par elle-même*, in *Revue Encyclopédique*, 28 november 1896, p.846.

806 Zie de afbeelding in H.MAKUS, op.cit. (noot 284), p.158 en M.DUCRET en P.MONJARET, op.cit. (noot 103), p.142.

807 Zie als voorbeeld van een type dat Jeanneney kan hebben gekend, een 19e-eeuwse kom uit Marokko in het Hetjens Museum te Düsseldorf, afgebeeld in B.HAKENJOS, *Marokkanische Keramik*, Stuttgart, 1988, p.154. Het is echter ook mogelijk dat Jeanneney zonder dat voorbeeld tot dat resultaat kwam.

808 Over sculpturen van handen door onder andere Rodin, zie A.PINGEOT en H.PINET, Mains, in A.PINGEOT (o.l.v.), *Le corps en morceaux*, cat.Parijs (Musée d'Orsay), 1990, pp.171-195. Voor een afbeelding van een atelier met opgehangen gipsen handen, zie de bijzonder mooie foto van het atelier van Aubé in A.PINGEOT (o.l.v.), *La sculpture française au XIXe siècle*, cat.Parijs (Galeries Nationales du Grand Palais), 1986, p.19.

809 Voor Desbois zie vooral J.MERCIER, *Jules Desbois, illustre statuaire Angevin*, s.l., 1978; H.BERTRAND, *Jules Desbois, notice biographique*, Parçay-les-Pins, 1995; en R.HUARD en P.MAILLOT, *Jules Desbois sculpteur, 1851-1935. Une célébration tragique de la vie*, Parijs, 2000. Zie verder onze noot 816.

810 Zie de afbeelding van het masker van Carabin, in ceramiek, eveneens met geajoueerde ogen, in Y.BRUNHAMMER en C.MERKLEN, op.cit. (noot 769), p.237. Het masker van Desbois is verder in verband te brengen met ander werk van Desbois' hand, zie de afbeeldingen van beelden uit respectievelijk 1890 en 1894 in R.HUARD en P.MAILLOT, op.cit. (noot 809), p.36 en de tweede en derde pagina z.p. na p.64 ; zie ook de vierde en vijfde pagina z.p. na p.64 voor een later werk. Er is ten slotte een opmerkelijke overeenkomst met het gelaat van de figuur van de dood op de bronzen sculptuur 'Døden og moderen' van Hansen Jacobsen uit 1892; voor een goede foto, zie J.P.MUNK, *Bronze og granit. Monumenter i Københavns kommune*, Copenhagen, 2005, p.187.

811 Het masker van Desbois wordt vergeleken met de courante voorstellingen van de dood als levend geraamte in de middeleeuwse kunst in M.FISH, *The Medieval and the Macabre*, in J.JACQUES (red.), op.cit. (noot 751), p.57. De vergelijking gaat mank, want bij Desbois is de schedel nog volledig met vlees bedekt, wat in de middeleeuwse kunst niet voorkomt.

812 Zie G.GEFFROY, *La vie artistique. Cinquième série*, Parijs, 1897, p.373.

813 Vergelijk het masker met de weergave van een spook op een illustratie bij een gothic novel, afgebeeld in M.Lévy, *Images du roman noir*, Parijs, 1973, p.135. Voorstellingen van een ontbindend lijk zijn in de beeldcultuur van de 19de eeuw eerder zeldzaam. Zelfs in de iconografie van het symbolisme zijn er slechts uitzonderlijk voorbeelden van te vinden. Zo bij Hansen Jacobsen, zie onze noot 810. Zo bij Rops, op twee van zijn mooiste prenten, zie J.-F.BORY, *Félicien Rops. L'œuvre graphique complète*, Parijs, 1977, pp. 419 en 420; en bij de Tsjech Jeneweine, zie J.KOTALÍK e.a. (o.l.v.), op.cit. (noot 343), p.99. Zie ook aldaar op p.112 voor afbeeldingen van mummies door Kafka. Diens vrijstaande sculptuur met dat thema uit 1904 werd te Parijs in Galerie A.A.Hébrard tentoongesteld in 1906.

814 Zie R.SACHOT, *Exposition Internationale de Saint-Louis, U.S.A., 1904. Section française. Rapport du Groupe 45*,

Parijs, 1907, p.26. Volgens Sachot waren er, behalve de werken van Rodin, talrijke andere sculpturen, “statues d’enfants, bustes, etc.”, onder de zestig werken die Jeanneney toonde in Saint Louis in 1904. De uitvoering ervan was recent, want nog in 1902 noteert Borrmann dat Jeanneney nooit sculpturen bakt, in R.BORRMANN, op.cit. (noot 96), p.19. In 1907 verzorgde hij de uitvoering in gres van een sculptuur van Soudbinine. Over de samenwerking tussen Jeanneney en Rodin, zie A.LAJOIX, Auguste Rodin et les arts du feu, in *Revue de l’Art*, 166, 1997, pp.83-84; en Ch.SHIMIZU, Rodin et l’art du grès japonais, in D.VIÉVILLE (o.l.v.), op.cit. (noot 769), pp.220-235. Over de ‘Kop van Balzac’, zie de catalogusnotities in A.LE NORMAND-ROMAIN (o.l.v.), *Le “Balzac” de Rodin*, cat. Parijs (Musée Rodin), 1998, p.395; en in A.BLÜHM (o.l.v.), *The Colour of Sculpture 1840-1910*, cat. Amsterdam (Van Gogh Museum), 1996; Leeds (Henry Moore Institute), 1996-1997, pp.210-211. Over de figuur en de buste van Jean d’Aire, zie de catalogusnotities in C.JUDRIN, M.LAURENT en D.VIÉVILLE, Auguste Rodin. Le monument des Bourgeois de Calais (1884-1895) dans les collections du Musée Rodin et du Musée des Beaux-Arts de Calais, cat. Parijs (Musée Rodin), 1977 ; Calais (Musée des Beaux-Arts), 1977, pp.230 en 233 ; en in A.E.ELSEN en R.FRANKEL JAMISON, *Rodin’s Art. The Rodin Collection of the Iris & B. Gerald Cantor Center for Visual Arts at Stanford University*, New York, 2003, pp.114-115. Zie verder A.SIMIER, Buste de Jean d’Aire, par Auguste Rodin et Paul Jeanneney, in *L’Estampille L’Objet d’Art*, 397, 2004, pp.21-22; en F.BLANCHETIÈRE e.a., *Rodin, les arts décoratifs*, cat. Évier (Palais Lumière), 2009; Parijs (Musée Rodin), 2010, pp.246-247, 252-253. De consensus over de datering van de uitvoering wordt niet weerlegd door de datum 1900 op Jeanneney’s figuur van Jean d’Aire, zie hiervoor C.JUDRIN, M.LAURENT en D.VIÉVILLE, op.cit., p.230.

815 Zie R.SACHOT, op.cit. (noot 814), p.26.

816 Van dat werk van Desbois bestaat geen afbeelding. Schmoll beweert, zonder argumentatie, dat het tinnen masker een herneming was van het veristische doodshoofd van de staande figuur uit Desbois’ ‘La Mort et le bûcheron’ uit 1890, zie J.A. SCHMOLL gen. EISENWERTH, Tritt der Bildhauer Jules Desbois (1851-1935) durch Beiträge zum Realismus und zum Jugendstil aus dem Schatten Rodins?, in H.KROHM en Ch.THEUERKAUFF (red.), *Festschrift für Peter Bloch zum 11. Juli 1990*, Mainz am Rhein, 1990, p.341.

817 Enkele jaren later toonde Desbois een tinnen ‘Masque de la mort’ op hetzelfde salon, cf. an., *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessins, gravure, architecture et objets d’art exposés au Champ-de-Mars [...]*, Evreux, 1896, nr.63. De titel verschilt, maar het is niet uitgesloten dat het om hetzelfde werk gaat.

818 Op het belang van de afwezigheid van controle bij de vervaardiging van ceramiek werd gewezen door Lee, een andere ceramist uit de groep navolgers van Carriès, zie W. LEE, op.cit. (noot 102), p.25.

819 Over Gritt is geen monografische literatuur beschikbaar. De meeste gegevens vindt men in M.DUCRET en P.MONJARET, op.cit. (noot 103), pp.95-104.

820 Y. RAMBOSSON, *Les arts appliqués aux Salons*, in *Comœdia*, 13 mei 1931, p.3.

821 De betreffende vaas is afgebeeld in M.DUCRET en P.MONJARET, op.cit. (noot 103), p.186. Voor het type van Japans steengoed dat de Vallombreuse tot model heeft gediend, zie het in 1890 gepubliceerde stuk, afgebeeld in G. LACAMBRE (o.l.v.), op.cit. (noot 295), p.105.

822 Over Pacton is geen monografische literatuur beschikbaar. De meeste gegevens vindt men in M.DUCRET en P.MONJARET, op.cit. (noot 103), pp.147-153.

823 Zie bijvoorbeeld een vergelijkbare vis van Lee, tentoongesteld in 1912, afgebeeld in A.DUNCAN, op.cit. (noot 310), p.289.

824 Zo werd Carriès niet genoemd toen in 1899 de bronnen van de ceramiek van Lee ter sprake kwamen: “Japan, Delaherche, Bigot haben ihn in gleicher Weise beeinflusst”, in J.LEVIN, *Vom Pariser Salon 1899*, in *Dekorative Kunst*, 1899 (2e sem.), p.95.

825 Stukken afkomstig van de wereldtentoonstelling van 1900 bevinden zich in het Nationalmuseum te Stockholm, zie voor afbeeldingen M.DUCRET en P.MONJARET, op.cit. (noot 103), pp.71, 73, 75-77. Ook daarna bleef het werk eenvormigheid mijden, zie bijvoorbeeld de afbeeldingen in an., *L’art appliqué. Revue internationale. Quatre-vingt-seize planches*, vol.II, 1904-1905, pl.3; en J.HOFFMANN (red.), *Der Moderne Stil*, jg.1905, herdrukt als J.HOFFMANN Jr. (red.), *Der Moderne Stil. The Modern Style. Jugendstil. Art Nouveau 1899-1905*, Stuttgart, 2006, p.350. Naturalistisch reliëfdecor is bij Carriès zeer uitzonderlijk, zie voor een dergelijk decor de afbeelding van een vaas in B.HAKENJOS en E.KLINGE, op.cit. (noot 780), p.18. Vaker kunnen bij Carriès grillig gevormde, zo men wil vegetaal geïnspireerde handvaten voorkomen, vergelijkbaar met cat.136.

826 Voor een voorbeeld van zeer vergelijkbare Victoriaanse ceramiek, zie de afbeelding van kruiken door de firma

Grainger & Co te Worcester in R.SCHMUTZLER, op.cit. (noot 660), vertaling New York, s.d., p.58. Voor ceramiek van het genre van Lachenal, zeer vergelijkbaar met Perrot, zie de afbeeldingen van werk van de nu vergeten Stanislas-Louis-Auguste Schneit in A.DUNCAN, op.cit. (noot 310), p.373.

827 Zie M.DUCRET en P.MONJARET, op.cit. (noot 103), pp.171-178. Over Léon Pointu bestaat er geen monografische literatuur.

828 Hoe mooi de vorm van cat.149 ook mag zijn, de ontwerper ervan, Guétant, blijkt erbarmelijk slecht als beeldhouwer. Voor de lijst van zijn ontwerpen voor Mougin, voornamelijk statuettes, zie J.G.PEIFFER, op.cit. (noot 539), p.235.

829 Voor Wittmann, de auteur van cat.148, zie, behalve de literatuur over Mougin, vooral F.BERTRAND, *Les œuvres sculptées d'Ernest Wittmann (1846-1921)*, cat. Lunéville (Château de Lunéville), 2000.

830 Dit wordt tegengesproken door Eidelberg die cat.150 tussen 1895 en 1899 dateert, zich baserend op een niet gedocumenteerde tentoonstelling met ceramisch werk van Bussière voor Keller et Guérin in 1895, zie M.Th. BRANDLHUBER en M.BUHRS (o.l.v.), op.cit. (noot 336), pp.384-385.

831 M.VALOTAIRE, op.cit. (noot 7), p.15.

832 Voor uitvoeringen in ceramiek en in glas van een zelfde model van Bussière, zie bijvoorbeeld de afbeeldingen in Ch.BARDIN, Daum, 1878-1939. *Une industrie d'art lorraine*, Metz, 2004, pp.106 en 107.

833 Zie voor dat aspect van het werk van Renoleau, behalve de bibliografie, noot 26.

834 De witte glazuren van Moreau-Nélaton werden door de kritiek geprezen. Zo schrijft Verneuil dat hij houdt van diens grijsachtig wit in M.-P.VERNEUIL, *L'art décoratif aux Salons de 1905*, in *Art et Décoration*, vol.XVII, 1905, p.203. En Jamot wijst op diens naar het roze zwemende wit in de bespreking van een niet gecatalogiseerde tentoonstelling van Moreau-Nélatons ceramiek in Galerie Druet te Parijs, in *Chronique des Arts et de la Curiosité*, 29 december 1906, p.378.

835 Kahn duidt daar wellicht op wanneer hij in 1905 schrijft "il y a de l'émotion dans cette simplicité", in G.KAHN, op.cit. (noot 231), p.84.

836 Cazin werd als enige ceramist opgenomen in een door Geffroy samengesteld prestigieus plaatwerk over de wereldtentoonstelling van 1900, zie G.GEFFROY, op.cit. (noot 91), pl.59.

837 Zie de bijdrage van Garnier in J.COMTE (o.l.v.), *L'art à l'exposition universelle de 1900*, Parijs, 1900, p.361.

838 Overeenkomsten zijn er met het horror vacui, het naturalisme en het trompe l'œil in het pâte de verre van Décorchemont, het tin van Brateau, de Tiffany Pottery en het porselein van Bing og Grøndahl. Van Bing og Grøndahl zijn vooral de stukken van Fanny Garde op de wereldtentoonstelling van 1900 te vermelden: zij waren mogelijk een stimulans. Voor Cazins verwantschap met oudere historicistische tendensen is het op de wereldtentoonstelling van 1889 getoonde zilver van Gorham & Cie illustratief. Cazin loopt vooruit op de doorgaans witte vaaswanden in reliëf van Delaherche uit de jaren twintig.

839 Een andere mening is Escolier toegedaan: hij bekritiseert het matte porselein dat hij "d'une tristesse et d'une monotonie désespérante" noemt. De bronzen elementen zouden het armoedige van de materie nog benadrukken. Daarenboven schrijft hij: "et que dire de la lourdeur des formes? Tout cela est germanique, n'a rien de français", in R.ESCOLIER, *L'exposition de la porcelaine française moderne au Musée Galliera*, in *L'Art Décoratif*, augustus, 1907, p.48.

840 Zeer gelijkende, bij Bing og Grøndahl uitgevoerde ceramiek was in Parijs te zien, zie bijvoorbeeld de afbeelding in G.MOUREY, *Studio-Talk*, Paris, in *The Studio*, 78, 1919, p.126.

841 Zie hiervoor de getuigenissen van Malo opgenomen in de bibliografie. Daarin ook beschrijvingen van de dicht bij elkaar gelegen huizen die door de Cazins werden bewoond.

842 Ook van Eugène Carrière bestaat er ceramiek, ontstaan tussen 1880 en 1884. Voor de zeldzame afbeeldingen daarvan, zie A. RÖVER-KANN (o.l.v.) *Intimität der Gefühle. Eugène Carrière zum 100. Todestag*, cat. Bremen (Kunsthalle), 2006; Neuss (Clemens-Sels-Museum), 2006-2007, pp. 106-107. Zie verder J.G.PEIFFER, *L'Œuvre de Carrière aux faïenceries de Longwy*, in *Bulletin de la Société des Amis d'Eugène Carrière*, 16, 2005, pp. 18-25. De oudste vermelding van een ceramische activiteit is te vinden in É.FAURE, *Eugène Carrière, peintre et lithographe*, Parijs, 1908, p. 43. In de uitgebreide oude literatuur vond ik hierover verder niets. De in de recente literatuur soms voorkomende bewering dat hij voor Deck zou hebben gewerkt, berust op een verwarring met Ernest Carrière.

843 Over Ernest Carrière bestaat geen monografische literatuur. Ik kan slechts verwijzen naar H.-J.HEUSER, op.cit.

(noot 27), p.71.

844 Over David, die onbekend gebleven is, bestaat zo goed als geen literatuur. Voor afbeeldingen van andere portretten van zijn hand, zie A.PINGEOT, A. LE NORMAND-ROMAIN en L.DE MARGERIE, Musée d'Orsay. Catalogue sommaire illustré des sculptures, Parijs, 1986, p.125. Dat het portret van Decœur erg gelijkend is, bewijst een foto uit 1905 waarop hij te zien is op het Salon des Artistes Français, afgebeeld in F.FRAVALO, Émile Decœur à la Galerie Michel Giraud, in Sèvres. Revue de la Société des Amis du Musée National de Céramique, 18, 2009, p.93.

845 Zie J.MEIER-GRAEFE, op.cit. (noot 99), p.306. Meier-Graefe acht Carriès ten onrechte verantwoordelijk voor wat hij een Parijse mode noemt. De door de Duitser Hoetger geboetseerde ceramische sculpturen van Dalpayrat, die wel exemplarisch voor zijn stelling mogen heten, werden nochtans kort daarvoor door hem in La Maison Moderne verdedigd.

846 Het portret wordt vermeld in G.KAHN, op.cit. (noot 231), p.82. Fix-Masseu is eveneens de auteur van een portret van Edmond Lachenal dat Decœur door zijn toenmalig contact met Lachenal moet hebben gekend. Voor een afbeelding, zie A.PINGEOT, A. LE NORMAND-ROMAIN en L.DE MARGERIE, op.cit. (noot 844), p.154.

847 Over Diffloth is geen monografische literatuur beschikbaar. Ik kan slechts verwijzen naar gegevens over de Belgische periode in zijn oeuvre in T.FAIDER-THOMAS, Boch Frères S.A., 1841-1966, Gembloux, 1966, p.137; en over de Amerikaanse periode in M.EIDELBERG, op.cit. (noot 62), p.178; A.COONEY FRELINGHUYSEN, op.cit. (noot 802), pp.282-283; en D.CONRADSEN en E.PDENKER, op.cit. (noot 798), pp.22-24, 52-57.

848 Door meer dan één criticus werden de drie ceramisten samen de grootsten van hun tijd genoemd, zo bijvoorbeeld door Mourey die spreekt van "l'état-major de la céramique française", in G.MOUREY, Le XVe Salon des Artistes Décorateurs, in L'Amour de l'Art, mei, 1923, p.562. Zie ook onze noot 452. Dezelfde mening werd nog in 1947 verwoord in an., op.cit. (noot 609), p.34. Zie ook de veelzeggende foto met werk van de drie ceramisten naast elkaar in L.-Ch. WATELIN, Les possibilités de notre art décoratif en 1925, in L'Art et les Artistes, januari, 1924, p.155. Illustratief voor de status van Delaherche in de jaren twintig is de titel van een artikel in het tijdschrift van de Compagnie Générale Transatlantique: an., Celebrities of the French Art World, Delaherche and Monet, in L'Atlantique. Journal de la CGT, 17 april 1926. Het is opmerkelijk dat in de appreciatie voor Delaherche in de jaren twintig eveneens diens vroege werk uit de jaren rond 1890 betrokken werd, zie E.TISSERAND, La céramique française en 1928. Explications préliminaires. Les céramistes vivants. Auguste Delaherche, in L'Art Vivant, 15 juni 1928, p.474.

849 M.VALOTAIRE, op.cit. (noot 7), p.27.

850 F.SOLLAR, Un film sur Auguste Delaherche, in Art et Décoration, september, 1933, in bijlage Les échos d'art, p.IX.

851 Over Ponchelet en Léger bestaat geen monografische literatuur. De enige beschikbare tekst is van de hand van Slitine in F.SLITINE (o.l.v.), op.cit. (noot 229), pp.32-33.

852 Voor voorbeelden van De Porcelaine Fles, zie M.-R.BOGAERS e.a., op.cit. (noot 117), pp.146, 149-156 (zgn. Jacoba-aardewerk), 64 en 157-160 (met goud gehooft porselein-biscuit). Voor voorbeelden van De Distel, zie F.EIDELMEIJER en E.RAASSEN-KRUIJL (o.l.v.), Leven in een verzameling. Toegepaste kunst 1890-1940 uit de collectie Meentwijken, cat. Laren (Singer Museum), 2000, p.152 (zgn. carduus-aardewerk). Zie ook de twee vazen van Ponchelet en Léger, de ene gedecoreerd met regelmatig bladwerk, de andere met een symmetrisch gestileerde vogel, afgebeeld in F.SLITINE (o.l.v.), op.cit. (noot 229), p.33. Mogelijk toevallig komen de grepen in de vorm van vleermuisvleugels op een van die vazen ook voor bij De Distel, zie de vaas ontworpen door Bert Nienhuis, afgebeeld in W.DE WINTER, Dutch Art Nouveau and Art Deco from Two Private Collections, Including the Herman Dommissie Collection, veilingcat. Amsterdam (Sotheby Mak Van Waay), 10 maart 1986, p.18; zie ook p.22 voor een andere vaas van De Distel. Zie aldaar en elders voor voorbeelden van in Nederland geliefde ornamentiek met gestileerde vogels en vogelkoppen, veelal uilen.

853 In 1911 beleefden Ponchelet en Léger hun glorie-dagen: op de internationale expo van Turijn blonken ze uit tussen de onafhankelijke ceramisten en werden ze met goud onderscheiden, zie J.LOEBNITZ en L.HOUDAILLE, Exposition Internationale des Industries et du Travail de Turin 1911. Groupe XIII. Classe 74. Céramique et verrerie, Parijs, s.d., p.34.

854 Behalve de stukken afgebeeld in F.SLITINE (o.l.v.), op.cit. (noot 229), p.33, bewaart het Musée national de Céramique te Sèvres vazen met ongecontroleerde, gevlamde en stromende glazuren in sombere, bruine tonen naast enkele primitief ogende stukken met eenvoudig sgraffitodecor.

855 Cf. A.VOLLARD, Souvenirs d'un marchand de tableaux, Parijs, 1937, p.301. Zoals anderen al eerder opmerkten, dienen de beweringen van Vollard te worden genuanceerd: hoewel de meeste stukken op zijn verzoek ontstonden, was

hij geenszins de initiatiefnemer van Mettheys samenwerking met schilders. Bovendien blijkt het duidelijk niet zo dat die stukken “devaient avoir une si grande influence sur l’art décoratif contemporain”, zoals beweerd in idem, p.301.

856 Vuillards ceramiek, die figuratieve voorstellingen vertoont op een witte achtergrond, gaat aan belangrijke aspecten van de fauvistische ceramiek vooraf. Voor meer over Vuillard als ceramist, zie vooral A.LEDUC BEAULIEU, *An Art Nouveau Experiment: Édouard Vuillard’s Porcelain Wedding Service for Jean Schopfer 1895*, in *Studies in the Decorative Arts*, vol.XIII, 1, 2005-2006, pp.72-93; en O. LE BIHAN, *Édouard Vuillard, le service Schopfer*, in O.LE BIHAN (o.l.v.), op.cit. (noot 75), pp.43-47. Nog van een andere nabis, Rippl-Rónai, is beschilderde ceramiek gekend. Zie daarvoor onze noot 355. Ik volsta hier met de vermelding van zijn naam, want zijn ontwerpen behoren in feite tot de Hongaarse en niet tot de Franse cultuur. Voor kunstenaarsceramiek uit dezelfde periode als Vuillard, meer bepaald voor Denis en het onbekend gebleven ceramiekatelier Georges Rasetti, zie A. LAJOIX, *L’invention de la céramique d’artiste*, in O.LE BIHAN (o.l.v.), op.cit. (noot 75), p.24.

857 Voor Vera zie A.VIOLE (o.l.v.), Paul et André Vera, *tradition et modernité*, cat. Saint-Germain-en-Laye (Espace Paul et André Vera), 2008-2009, vooral pp.133-134. Voor Avenard zie H.LONGNON, *Les faïences d’Étienne Avenard*, in *Art et Décoration*, vol.XLII, 1922, pp.139-142 en pl. tegenover p.142. Ceramiek van Avenard werd rond 1920 regelmatig vermeld in de besprekingen van de salons. Voor afbeeldingen, zie vooral *Art et Décoration*, vol. XXXVI, 1914-1919, p.37 en vol. XXXVII, 1920, p.121; en *La Renaissance de l’Art Français et des Industries de Luxe*, april, 1920, p.153 en februari, 1921, p.85. Avenards oeuvre vangt aan in 1913; de betreffende werken van Vera dateren uit de jaren veertig.

858 Lebasques weinig talrijke ceramische werken vormen in zijn oeuvre een uitzondering. In tegenstelling tot de andere hier opgenomen schilders bestaat er over zijn ceramiek dan ook geen specifieke literatuur. De belangrijkste recente publicaties over hem zijn: P.M.FAIRBANKS en L.A.BANNER, *Henri Lebasque, 1865-1937*, San Francisco, 1986; H. DE LA TOUCHE, *Henri Lebasque, la lumière transfigurée*, cat. Le Cannet (Espace Bonnard), 2002; B.BOURET, *Henri Lebasque Henri Manguin. Palettes Postimpressionniste et Fauve en Méditerranée*, cat. Roanne (Musée des Beaux-Arts et d’Archéologie J. Déchelette), 2008-2009; en D.BAZETOUX, *Henri Lebasque. Catalogue raisonné*, vol.I, Neuilly-sur-Marne, 2009.

859 Cf. L.VAUXCELLES, *Henri Lebasque*, in *L’Amour de l’Art*, mei, 1922, p.135.

860 Van Lebasque is ook tectonisch opgevatte, non-figuratieve schildering op ceramiek bekend, zie de afbeelding in X.GIRARD en D.FOREST (o.l.v.), *La céramique fauve. André Metthey et les peintres*, cat. Nice (Musée Matisse), Brugge (Stichting Sint-Jan), 1996, p.24.

861 ‘Nu à la fontaine’, olie op doek, 1911, is afgebeeld in P.VITRY, *Henri Lebasque*, Parijs, 1928, p.63. De beredeneerde catalogus van Bazetoux kon ik niet raadplegen, maar ik weet dat er meer dan één versie van het schilderij bestaat. Ik veronderstel dat de andere figuren op de vaas eveneens op schilderijen zijn terug te vinden.

862 ‘Le Printemps’ of ‘L’Âge d’Or’, olie op doek, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, afgebeeld in B.GAUDICHON (red.), *Othon Friesz. Le fauve baroque, 1879-1949*, Parijs, 2007, p.171.

863 Ook Derain en Lebasque vervaardigden later nog ceramiek. Voor Derain, zie S.PAGÉ (o.l.v.), *André Derain. Le peintre du “trouble moderne”*, cat. Parijs (Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris), 1994-1995, p.452. Voor Lebasque, zie P.VITRY, *Henri Lebasque*, Parijs, 1928, p.188. Voor Vlaminck zie cat.288. Aangaande de aanvangsdatum van diens samenwerking met Metthey heeft men geen zekerheid. In 1919 was er sprake van “faïences stannifères décorées par M.Vlaminck, cuites au grand feu par A.Metthey, en 1905”, in G.GEFFROY (inleid.), *Exposition M. Vlaminck*, cat. Parijs (Galerie Druet), 1919, z.p. na nr.72. Nu wordt de ceramiek van Vlaminck niet meer zo vroeg gedateerd.

864 Overlopen we al het gepubliceerde werk van Metthey, dan blijken slechts enkele voorwerpen het experiment van 1907 met de stijlfase van 1909 te verbinden. Zo een gemonogrammeerde en 1908 gedateerde vaas, afgebeeld op het omslag van J.-M.CAMARD, *Céramique. Bel ensemble de Longwy. Collection de Madame Dreyfus et à divers. Ensemble de céramiques fin XIXème et XXème siècles*, veilingcat. Parijs (Drouot-Richelieu), 16 november 2000. Of een bord waarop een compositie van Denis gecombineerd met een boord van Metthey, afgebeeld in M.A.ANQUETIL e.a., *Musée du Prieuré. Symbolistes et Nabis. Maurice Denis et son temps*, Saint-Germain-en-Laye, s.d., p.53. Het stuk dient later gedateerd dan vermeld bij Anquetil of in D.MATERNATI-BALDOUY (o.l.v.), op.cit. (noot 528), pp.27 en 142: het zal ten vroegste in 1909 zijn ontstaan. Een derde stuk is afgebeeld en beschreven als van Metthey in X.GIRARD en D.FOREST (o.l.v.), op.cit. (noot 860), p.60 bovenaan. Als mijn naar aanleiding van cat.174 ontwikkelde hypothese klopt, namelijk dat ook Metthey tijdelijk werkte in een stijl vergelijkbaar met die van de schilders die vanaf ongeveer 1907 zijn faïence decoreerden, dan zou de overgang van de zogenaamde fauvistische periode naar de eigen stijl van 1909, de vroege art deco, niet bruusk maar geleidelijk verlopen. Van de mogelijkheid van een fauvistische periode in het persoonlijke

werk van Metthey werd in de literatuur nog nergens gewag gemaakt. Het is evenwel wenselijk dat deze mogelijkheid, die me zeer geloofwaardig lijkt – geloofwaardiger dan het tegendeel – verder wordt onderzocht. De weinige gepubliceerde voorwerpen uit de periode tussen 1907 en 1909 zouden dan moeten worden samengebracht met stukken uitsluitend gesigneerd met hetzelfde monogram als onder cat.174, zie de afbeelding op p. ... Dit monogram, dat als een A of een V onder een duidelijke M kan worden geïnterpreteerd, wordt in de kunsthandel doorgaans toegeschreven aan Vlaininck. Door de auteur van de beredeneerde catalogus, Vallès-Bled, wordt dan weer geponeerd, zonder bewijs, dat het monogram los van de M als AV moet worden gelezen, een verwijzing naar de kunsthandelaar Ambroise Vollard, voor wie Vlaininck anoniem ceramiek zou hebben vervaardigd, zie M.VALLÈS-BLED, Vlaininck et la céramique, une parenthèse brillante, in O.LE BIHAN (o.l.v.), op.cit. (noot 75), p.84. Zie ook M.VALLÈS-BLED (red.), Vlaininck. Catalogue critique des peintures et céramiques de la période fauve, Parijs, 2008, p.462, waarin sprake van een monogram van Vollard, mogelijk hetzelfde als het hier bedoelde. Daar staat tegenover dat de decors van de uitsluitend met M en het monogram gesigendeerde stukken afwijken van Vlainincks vrijere stijl. Ze blijken gekenmerkt door regelmatige stramien en duidelijke verdelingen, die aansluiten aan het volgende stadium in Metthey's evolutie en die bepaalde details of werkwijzen in diens productie van 1909 begrijpelijk kunnen maken. Zie bijvoorbeeld de afbeeldingen in A.DUNCAN, op.cit. (noot 310), pp. 320-322, 333. Zie verder de notitie bij cat.174.

865 Ook Ponti plaatst, eveneens naar het voorbeeld van de Italiaanse renaissance, figuren op borden in het centrum en langs de rand, zie bijvoorbeeld de afbeelding in S.SALVI (o.l.v.), Gio Ponti, ceramiche 1923-1930, le opere del Museo Ginori di Doccia, cat.Florence (Palazzo Vecchio), 1983, p.105.

866 Zowel Madeleine als Félix Massoul publiceerden. Meermaals vermeld is de lezing door Félix Massoul over oude ceramische technieken, afgedrukt in 1919 in 'Les Arts Français', 31 en 32. Vermeldenswaardig in verband met zijn eigen kunst is F.MASSOUL, La céramique musulmane de l'Égypte (reeks Publications du musée arabe du Caire), Cairo, 1930.

867 E.TISSERAND, Chronique de l'art décoratif, in L'Art Vivant, 15 januari 1930, p.91.

868 Félix Massoul, ooit schilder, zocht in de ceramiek een absolute en onveranderlijke kleur. Of, in zijn eigen woorden: "Seule, même, la céramique peut se borner à reproduire l'infini du ciel sur le galbe d'un vase. Qu'advierait-il d'un peintre qui transcrirait simplement sur sa toile le ciel, l'azur ? Cela, nous pouvons le faire, nous, céramistes et nous seuls", aangehaald in E.TISSERAND, op.cit. (noot 400), p.559.

869 Zo is er bijvoorbeeld de merkwaardige gelijkenis tussen het decor op Simmens vaas afgebeeld in T.PRÉAUD en S.GAUTHIER, La céramique, art du XXe siècle, Fribourg, 1982, p.69, daar fout 1905 gedateerd, en een mantel van Poiret op de omslagillustratie van het tijdschrift 'Modes' van april 1912 door Barbier, afgebeeld in G.GARNIER e.a., Paul Poiret et Nicole Groult. Maîtres de la mode art déco, cat. Parijs (Musée de la Mode et du Costume), 1986, p.84.

870 Zie de ontwerpen voor door middel van pochoir bedrukt behangspapier door Simmen, afgebeeld in an., La Décoration Moderne, jaargang 13, 1905-1906, pl.87.

871 Zie E.GRASSET, Méthode de composition ornementale, tome premier : éléments rectilignes ; tome second : éléments courbes, Parijs, 1905.

872 Zie E.GRASSET, La décoration céramique, in Art et Décoration, 1912 (2e sem.), p.95.

873 Zie G.-A.ORLIAC, Simmen, in Art et Décoration, 1911(2e sem.), pp.351-360 ; het citaat staat op p.351.

874 In 1910 stelde Simmen beeldjes tentoon met de Maeterlinckiaanse titels 'Les vierges sages' en 'La princesse aux roses', zie F.JOURDAIN (inleid.), op.cit. (noot 391), z.p. In 1913 stelde hij drie vazen tentoon gebaseerd op passages uit 'L'oiseau bleu' van Maeterlinck, zie R.KECHELIN (inleid.), op.cit. (noot 511), p.39.

875 Rumèbes rozen zijn plastischer dan de zogenaamde kubistische roos die, naar ik vermoed, afkomstig is uit de Engelse grafiek, ik denk aan Beardsley en Ricketts, en die tot aan de wereldoorlog aanwezig blijft in de Engelse en vooral Schotse toegepaste kunsten. Ze duikt daarna vaak op in de grafiek van de vroege Franse art deco. Het decor van cat.191 zou kunnen beïnvloed zijn door textiel met strooiptoon en minder doorgevoerde stileren, zie de frappante overeenkomst met textiel van Iribe, ontworpen voor Groult, waarop rozen tussen bladeren, afgebeeld in M.PVERNEUIL, Toiles imprimées nouvelles, in Art et Décoration, 1912 (1e sem.), p.18. Gestileerde rozen komen reeds vanaf 1903 voor in de gepubliceerde grafiek van Iribe, zie voor een typisch voorbeeld uit 1910 R.BACHOLLET, D.BORDET en A.-C. LELIEUR, Paul Iribe, Parijs, 1982, p.58, en voor andere voorbeelden, passim. Dit type van gestileerde roos zal nog gebruikelijk blijven na 1920, zo in tapijten van Dufrené. Rumèbes nabijheid tot het toenmalige moderne is eveneens te illustreren door een vergelijking tussen zijn oriëntaals geïnspireerde decors en bepaald werk van Mare, zie hiervoor onze noot 398.

876 Over Raoul Lachenal is geen monografische literatuur beschikbaar. Gegevens vindt men vooral in E.TISSERAND, op.cit. (noot 475), pp.610 en 612; in H.-J.HEUSER, *Französische Keramikünstler um 1925. Sammlung M. und H.-J. Heuser*, cat. Hamburg (Museum für Kunst und Gewerbe), 1977, e.a., pp.54-56; in A.LAJOIX, op.cit. (noot 522), pp.92-95; en in F.SLITINE (o.l.v.), op.cit. (noot 229), pp. 86-91. Voor de jonge Raoul Lachenal, zie onze noot 764.

877 Zo bijvoorbeeld in R.DE FÉLICE, *Le Salon des Artistes Décorateurs*, in *Les Arts Français*, 28, 1919, p.69, waarin sprake van zijn “couleur sévère, un peu froide”.

878 Voor een vergelijking met bijvoorbeeld de Oostenrijker Bertold Löffler, zie een aan hem toegeschreven potje met verwant decor, ca.1906, afgebeeld in Ch. WITT-DÖRRING e.a., op.cit. (noot 346), p.332. Nog dichterbij Löffler staat een ander stuk van Raoul Lachenal, afgebeeld in H.-J.HEUSER, op.cit. (noot 876), p.56. Voor een vergelijking met de Tsjech Pavel Janák, zie diens vazen met soortgelijke decors en gladde gebogen contouren naast een vaker gepubliceerd potje, de ontwerpen uit 1911, afgebeeld in o.a. O.HERBENOVA en V. ŠLAPETA, *Pavel Janák 1882-1956. Architektur und Kunstgewerbe*, cat. Praag (Emaus Kloster), 1982-1983; Wenen (Semper-Depot), 1984, resp. pp.46 en 38. Het is sprekend dat de Fransman uit die vergelijkingen te voorschijn komt als eleganter, minder speels en minder expressief. Daarbij valt het op hoe ver zijn materie verwijderd is van de fabrieksmatige materie van de twee anderen. Een verwantschap met de vormgeving van cat.197 vertoont een jurk op een modetekening van Lepape, gepubliceerd in *La Gazette du Bon Ton*, 12, 1913, pl.IV.

879 G.MOUREY, *Le Salon d'Automne. L'Art décoratif*, in *L'Amour de l'Art*, oktober, 1920, p.217.

880 De overeenkomsten tussen de ornamentiek van de Wiener Werkstätte en Buthauds werk van rond 1918 en zijn latere statuettes zijn zeer talrijk. Rond 1918 zijn de overeenkomsten te onmiskenbaar om die invloed beperkt te zien tot een onrechtstreekse werking vanuit het Parijse idioom rond Poiré. Voor een parallel met Buthauds rijpe werk, zie een beker van Dagobert Pêche, afgebeeld in H.HERRMANN, *Neue Porzellankunst*, in *Die Kunst. Monatshefte für Freie und Angewandte Kunst*, 56, 1927, p.198. Voor een parallel met Denemarken, zie een bord van Jens Thirslund voor Kähler uit 1920, afgebeeld in M.LAMBRECHTS (o.l.v.), op.cit. (noot 374), p.100.

881 Bissière leverde in 1918 het ontwerp voor Buthauds eerste volwaardige figuratieve ceramiek, zie R.BUTHAUD, op.cit. (noot 502), p.63, ill. p.20. Zie ook onze cat.218. In die tijd koesterde Bissière ideeën over collectief werk en anoniem kunstenaarschap, zie J.LEMOINE e.a., Bissière, Neuchâtel, 2000, p.105. In de literatuur over de schilder wordt de occasionele samenwerking met Buthaud nergens vermeld.

882 Vergelijk het decor op cat.218 met bijvoorbeeld een modetekening van Bonfils in *La Gazette du Bon Ton*, 10, 1921, pl.73, of met een glazen schotel door Marinot uit 1922 in het Musée des Arts Décoratifs, Parijs, afgebeeld in Y.BRUNHAMMER, op.cit. (noot 514), p.159.

883 Zie J.DU PASQUIER, op.cit. (noot 499), p.34.

884 Dit riep weerstand op, zie Y.RAMBOSSON, *Le mouvement des arts appliqués. Le Salon d'Automne*, in *La Revue de l'Art Ancien et Moderne*, 1928 (1e sem.), p.78 : “dans les œuvres de M. Mayodon le décor en relief vient détruire les contours”.

885 Zo was werk van Mayodon zoals cat.222 het voorbeeld voor zowel het decoratiethema en de stilistische interpretatie ervan als de techniek, met inbegrip van de ophoging met goud, in werken in faïence van Auguste Heiligenstein afgebeeld in S.GONZALEZ (o.l.v.), *Auguste Heiligenstein, 1891-1976, émailleur sur verre et céramique*, cat. Saint-Denis (Musée d'Art et d'Histoire), 1994, e.a., pp.42-43, 86-87, 108 en 110.

886 Zie Y.BRUNHAMMER, Édouard Cazaux : un céramiste dans le XXe siècle, in M.CAZAUX-CHARON e.a., op.cit. (noot 617), p.136.

887 Zie de uitspraken van Simmen in G.RÉMON (red.), op.cit. (noot 396), p.11.

888 Voor afbeeldingen van het los van Simmen ontstane werk van O'Kin, hoofdzakelijk in ivoor, zie vooral P.HEBEY (inleid.), *Objet*, cat. Parijs (Galerie Vallois, Biennale des Antiquaires), 2002, passim; A.DUNCAN, op.cit. (noot 710), p.426 voor werk gepubliceerd tussen 1907 en 1911; en M.BASCOU, M.-M.MASSÉ en Ph.THIÉBAUT, op.cit. (noot 728), pp.179-180, waarin aankopen door het vroegere Musée du Luxembourg tussen 1910 en 1919. Ook daarna bleef ze eigen werk tentoonstellen, onder meer bij Rouard in de groep *Les artisans français contemporains*.

889 De advertentie verscheen eenmaal eind 1926 en in alle nummers van 1927. Het model voor cat.232 werd daarna in brons uitgevoerd. Mogelijk in brons is het te zien in een interieur in A.DE FOUQUIÈRES, *L'art de recevoir*, in *Ce Temps-Ci. Cahiers d'Art Contemporain*, april, 1929, p.100. En in brons, in M. CHAPPEY, *Le XXème Salon des Artistes Décorateurs*, vol. I, Parijs, s.d., pl. 32; in G.RÉMON, *Le Salon des Artistes Décorateurs*, in *Mobilier et Décoration*,

1930 (1e sem.), p.242, en in L.CHERONNET, La section française du XXe Salon des Artistes Décorateurs, in *Art et Décoration*, juli, 1930, p.10, telkens op een meubel van Leleu. Eveneens in brons en op meubels van Leleu is het stuk nog te zien in *Mobilier et Décoration*, juni, 1949, p.34, in *Plaisir de France*, juli-augustus, 1949, p.64, en in *Art et Industrie*, oktober, 1949, p.27, evenals in advertenties in 'Art et Décoration' in 1948 en, voor Leleu, in 'Mobilier et Décoration' in 1949. Er bestaat een grotere versie zonder draperie, waarvan een bronzen exemplaar begin 1929 werd aangekocht door het toenmalige Musée du Luxembourg; zie de afbeelding in B.CHAVANNE e.a., *Catalogue des sculptures des XIXe et XXe siècles dans les collections des musées de la ville de Poitiers et de la Société des Antiquaires de l'Ouest*, cat. Poitiers (Musée Sainte-Croix), 1983, p.72.

890 Voor andere sculpturen uitgevoerd door Serré, waaronder andere modellen van Dejean, zie bijvoorbeeld de afbeeldingen in G.HENRIOT, Georges Serré, in *Mobilier et Décoration*, november, 1927, pp.162-167, en in P.D'UCKERMAN, *L'art dans la vie moderne*, Parijs, 1937, pp.91 en 93. Voor het werk van Dejean uit die periode, zie vooral J.BASCHET, *Sculpteurs de ce temps*, Parijs, 1946, pp.142-153, en an., *Vente de l'atelier Louis Dejean*, veilingcat. Parijs (Hôtel Drouot), 16 juni 1969. Occasioneel verliep de samenwerking tussen ceramist en beeldhouwer ook in omgekeerde richting: zo zag men op de retrospectieve van Serré in het Salon d'Automne drie van zijn grote vazen uitgevoerd in brons door Georges Comtesse, zie de vermelding in an., *Société du Salon d'Automne. Catalogue [...]*, Parijs, 1956, p.48. Van Comtesse had Serré meerdere beelden in gres uitgevoerd.

891 J.GIACOMOTTI, *La céramique*, vol.III: La faïence fine, la porcelaine tendre et la porcelaine dure, Parijs, 1935, p.48. Zie ook onze noot 517. Voorbeelden van Jean Gauguin's 'roche céramique' werden in die tijd meermaals afgebeeld in Franse tijdschriften, zo o.a. in *Les Échos des Industries d'Art*, juli, 1925, p.30 en mei, 1926, pp.12 en 13; en in *Mobilier et Décoration*, april, 1926, p.101. Ik vond slechts één bevestiging van mijn vermoeden: "Une nouvelle matière, le grès de grand feu, [...] s'apparente à la roche céramique des œuvres de Gauguin, réalisée au Danemark et à laquelle il nous semble bien que Géo Rouard ne fut pas non plus étranger", in F.S. [FSOLLAR], *Les grès de G.Serré à l'exposition des Artisans Contemporains*, in *Les Échos des Industries d'Art*, november, 1927, p.21.

892 Au Grand Dépôt adverteerde in 1929 en 1930 in het tijdschrift 'Les Échos d'Art' met een mooi vrouwelijk naakt van Gimond in gres, "éditée par les ateliers d'art Legédé", een atelier dat soms als éditions Gédé wordt vermeld, verwijzend naar de beginletters van de naam van de kunsthandel. Volgens een mededeling van Anne Lajoix was een familielid van Cazaux verantwoordelijk voor de uitvoering. Al eens vindt men een illustratie van een werk van een andere beeldhouwer, maar de literatuur bevat geen verdere gegevens.

893 Voor een overzicht van sculpturen in bruin steengoed uitgebracht door Sèvres, zie an. [Y.GASTOU], *Les grès de Sèvres au XXe siècle*, cat. Parijs (Galerie Yves Gastou), 1990. De tentoonstelling bracht werk samen van vijftientig beeldhouwers, waaraan nog de namen van Despiau en Dejean kunnen worden toegevoegd.

894 Serré's ongeglazuurde objecten werden door Rouard voor het eerst getoond in de winter van 1928. Daarna volgde een presentatie op het salon, cf. E.TISSERAND, *L'exposition des Artisans Français Contemporains*, in *L'Art et les Artistes*, december, 1928, p.98, en E.TISSERAND, *La céramique et le verre au XIXe Salon des Décorateurs*, in *L'Art et les Artistes*, juni, 1929, p.317.

895 Zie de afbeelding van twee paravents ontworpen door Soudbinine en uitgevoerd door Dunand in 1925-1926, in F.MARCILHAC, op.cit. (noot 398), p.181. Voor andere in samenwerking ontstane werken, zie pp.286 en 323. Voor Soudbinine's beeldhouwkunst, zie onze noot 482.

896 Vergelijk bijvoorbeeld cat.238 met een kom uit 1922, afgebeeld in G.CLARK, *The Potter's Art. A Complete History of Pottery in Britain*, London, 1995, p.149. De stijlovereenkomst is het gevolg van een gedeelde aandacht voor een zelfde Aziatische traditie. Om dezelfde reden kan de vorm van cat.241 in verband worden gebracht met de vorm van een vaas in glas van Gallé, afgebeeld in G.PWEISBERG e.a., op.cit. (noot 680), p.185, nr.244: hier ligt bij beide een zelfde inspiratie ten grondslag. Voor een vergelijking met een stuk uit Soudbinine's eigen tijd, zie de vorm van de gipsen vaas uit 1937 door Alberto en Diego Giacometti voor Frank, afgebeeld in L.D.SANCHEZ, Jean-Michel Frank. Adolphe Chanaux, Parijs, 1980, p.198.

897 Op hetzelfde Salon des Artistes Décorateurs in 1930 stonden zijn vazen zowel op een modernistisch bureau van Djo-Bourgeois als op een voor de art deco typische smeedijzeren console van Subes, zie de afbeeldingen in G.RÉMON, op.cit. (noot 889), pp.247 en 248.

898 Zie bijvoorbeeld de afbeelding van werk van Lallemant in R.CHAVANCE, *Au Salon d'Automne*, in *Les Échos des Industries d'Art*, december, 1928, p.25. In hetzelfde tijdschrift waren eerder in dat jaar vazen van Besnard met een dergelijk decor afgebeeld, cf. juni, 1928, p.24 en juli, 1928, p.11.

- 899 Zie bijvoorbeeld de afbeelding van stukken door Félix Gête voor *Céramique d'Art de Bordeaux*, in C.MANDRAUT, *Céramique d'Art de Bordeaux*, in *Sèvres. Revue de la Société des Amis du Musée National de Céramique*, 18, 2009, p.115. Even frappante navolgingen ontstonden onder meer in de ateliers van Brisdoux en van Guillot. Zie ook onze noot 567 voor invloed op Chambost.
- 900 Cf. G.FORSYTH, *20th Century Ceramics. An International Survey of the Best Work produced by Modern Craftsmen, Artists and Manufacturers*, Londen, s.d. [1937], zie de afbeeldingen op p.72 (Besnard), pp.72 en 74 (Marcelle Thiénot voor Primavera) en p.79 (*Céramique de Poissy*).
- 901 Vergelijk cat.249 met een ceramiek van Rie van voor 1967, afgebeeld in T.BIRKS, Lucie Rie, Londen, 1987, p.145. Besnards bewerkte zwart-wit oppervlakken lopen de ceramiek van Coper vooruit. Bij Gustavsberg vertonen vanaf ca. 1950 de sgraffitodecors van Wilhelm Kåge en Stig Lindberg overeenkomsten met Besnard.
- 902 De kom van van Dongen, cat.253, kan men gemakkelijk plaatsen naast een kom van Baillot-Jourdan, afgebeeld in E.-JOSEPH, *Dictionnaire biographique des artistes contemporains 1910-1930 [...]*. Tome premier, Parijs, 1930, p.68. Ik ken het ceramische oeuvre van Baillot-Jourdan slechts van afbeeldingen. Na de hier en in onze noten 424 en 475 vermelde teksten werd er over haar niet meer gepubliceerd.
- 903 Zie bijvoorbeeld drie kommen van Amstelhoek afgebeeld in H.PUDOR, op.cit. (noot 344), 5, p.8; heruitg. H.MAKUS (red.), H.PUDOR, op.cit. (noot 344), p.153.
- 904 In een gesprek met Tisserand, gepubliceerd in 1928, zet hij zich even zo goed af tegen de verfraaiing van het oppervlak als tegen de invloed van het kubisme, zie E.TISSERAND, op.cit. (noot 515), p.753.
- 905 Het is opmerkelijk dat werk van Jean van Dongen nooit te zien is op de her en der gepubliceerde foto's van de interieurs van zijn broer Kees. Jean van Dongen, tevens beeldhouwer, was bevriend met Manolo en Durrio. Vanaf 1922 werkte hij als practicien bij Maillol.
- 906 "Leur durabilité est celle de la matière même et leur profondeur veloutée ne saurait être surpassée", in Y. RAMBOSSON, op.cit. (noot 478), p.111.
- 907 Twee voorbeelden mogen volstaan : bemerk de invloed van Lenoble in de contour, het type van ornament en de plaatsing ervan in de overigens meer gedetailleerde vaas in faïence, afgebeeld in P.LAHALLE, *La Manufacture nationale de Sèvres et ses dernières créations*, in *Mobilier et Décoration*, februari, 1928, p.89; of de herinnering aan een decor van Raoul Lachenal, afgebeeld in A.LAJOIX, op.cit. (noot 522), p.92, in het decor van een vaas, afgebeeld in G.LECHEVALLIER-CHEVIGNARD, *La décoration moderne à la manufacture nationale de Sèvres*, Parijs, s.d. [1928], pl.8.
- 908 Over Prou als decorateur verscheen, behalve contemporaine tijdschriftartikelen en de publicitaire uitgave an., *Atelier René Prou*, Parijs, s.l., s.d. [1933 of 1934], geen monografische literatuur. Voor zijn werk vanaf de jaren dertig, zie A. DUNCAN, *Art Deco Furniture. The French Designers*, Londen, 1984, pp.128 en 146; P. KJELLBERG, *Art Déco. Les maîtres du mobilier. Le décor des paquebots*, s.l., 1986, pp.144-145 ; B. FOUCART en J.-L.GAILLEMIN, *Les décorateurs des années 40*, Parijs, 1998, pp.212-219 ; P.KJELLBERG en G.DELAPORTE, *Le mobilier du XXe siècle. Dictionnaire des créateurs*, Parijs, 2000, pp.512-516; en A.BONY, *Meubles et décors des années 40*, Parijs, 2002, passim.
- 909 Vergelijk de vorm van cat.257 met de vorm van een door Albert-Ernest Carrier-Belleuse in 1880 ontworpen vaas van 31 cm hoog, betiteld 'Pompéi', afgebeeld in o.a. A.FAY-HALLÉ en T.PRÉAUD, *Porcelaines de Sèvres au XIXe siècle*, cat.Sèvres (Musée National de Céramique), 1975, p.29.
- 910 Zie bijvoorbeeld de apart uitgegeven documentatie bij *Cahiers de la Céramique, du Verre et des Arts du Feu*, 36, 1964, z.p., waarin de manufactuur van Sèvres de heruitgave in een nieuw coloriet presenteert van vormen uit het einde van de achttiende eeuw.
- 911 Een vaas met een zelfde maar kortere vorm door Mayodon werd getoond in Ruhlmanns Grand Salon in het Hôtel du Collectionneur op de Parijse tentoonstelling van 1925. Voor een afbeelding, zie G.LANDROT, Mayodon, s.l., 2004, pp.128, 242 en 243, nr.429 van de beredeneerde catalogus. Rond 1935 werd de vorm gewijzigd hernomen, zie idem, nr. 428.
- 912 Over Fritz is nagenoeg niets geweten. Hij was als decorateur verbonden aan de manufactuur te Sèvres van 1902 tot 1950, cf. P.VERLET, S.GRANDJEAN en M.BRUNET, *Sèvres*, vol.II, Parijs, 1953, p.29.
- 913 Over de ceramiek gemaakt of ontworpen door Guino is er geen aparte literatuur voorhanden. Gezien de overeenkomst tussen zijn ceramiek en zijn sculptuur past het hier de volgende recente publicaties over zijn kunst te vermelden: F.FONTBONA e.a., Ricard Guinó, *Escultures i dibuixos*, cat. Girona (Ajuntament de Girona), 1992;

M.GUINO, Renoir, Guino, Skulpturen, cat. Klagenfurt (Stadtgalerie), 2000-2001 ; Th.BLISNIEWSKI, “Und gab ihr den Apfel und pries sie vor allen die Schönste”. Pierre-Auguste Renoirs und Richard Guinos “Venus Victrix” im Wallraf-Richartz-Museum-Fondation Corboud, in Kölner Museums. Bulletin, 4, 2002, pp.34-44 ; E.HÉLAN, Renoir sculpteur?, in S.PATRY e.a. (o.l.v.), Renoir au XXe siècle, cat. Parijs (Grand Palais), 2009, e.a., pp.70-81, zie ook pp.158-167, 306-318, 346-355. Over de tekeningen van Guino, zie L.HARAMBOURG, L'érotisme dans l'œuvre de Richard Guino, cat. Parijs (Louvre des Antiquaires), 2006.

914 De voorstelling op cat.259 lijkt op ‘Le Vin’, een rond bas-reliëf in hout, waarvan de vroegste afbeelding in G.KELLER-DORIAN, René [sic] Guino, in L'Art et les Artistes, februari, 1921, p.196, en op een bronzen medaillon afgebeeld in F.MARCILHAC, Pierre-Auguste Renoir. Richard Guino. Exceptionnelle vente de sculptures et de dessins [de Guino et Guino-Renoir provenant de la succession, veilingcat. Enghien (s.l.), 17 juni 1984, p.18.

915 Zie de afbeelding van sculpturen, vogels voorstellend met vormen in navolging van Besnard, in L.PROD'HOMME en E.BERRETROT, Louis Delachenal céramiste, 1897-1966, cat. Rennes (Musée de Bretagne), 2004, p.29. Voor afbeeldingen van juwelen voor Schiaparelli, zie pp.44-45.

916 Voor Condé, de ontwerper van cat.264, zie, behalve de literatuur over Mougin, G.BARBIER-LUDWIG, Geo Condé, cat. Nancy (Musée de l'École de Nancy), 1992-1993.

917 Voorbeelden hiervan zijn legio en verwijzingen laat ik dan ook achterwege. Ik kan het echter niet laten te wijzen op één merkwaardige, letterlijke overeenkomst tussen een van Catteau's meest geslaagde en typische decors en een decor op een vaas van de Engelse Foley Potteries te Longton die in 1899 in een nummer van ‘The Artist’ werd gepubliceerd; de foto is hernomen in J.HOFFMANN (red.), Der Moderne Stil, jg. 1899, herdrukt als J.HOFFMANN Jr. (red.), op.cit. (noot 825), p.294. Zou het kunnen dat Catteau ook daar putte?

918 De ontwerpen van Catteau, zowel voor faïence als voor gres, vertonen veel ontleningen aan Raoul Lachenal. Vergelijk bijvoorbeeld een vaas van Lachenal afgebeeld in H.-J.HEUSER, op.cit. (noot 876), p.55, nr.36 met de vazen afgebeeld in M.PAIRON, Art Deco Ceramics made in Belgium. Charles Catteau, Aartselaar, 2006, p.208 en 597. De vaas afgebeeld in idem, p.456 is zelfs gekopieerd van een stuk van Lachenal, afgebeeld in A.LAJOIX, op.cit. (noot 522), p.92. De betreffende vazen van Catteau zijn van 1924. Voor een voorbeeld van een kopie van een werk van Lenoble, zie de afbeelding van een vaas uit 1929 in M.PAIRON, op.cit., p.451, te vergelijken met een vaas afgebeeld in L.DESHAIRS, Émile Lenoble (reeks Les albums d'art Druet), Parijs, s.d., pl.XII. Ook aan andere Franse ceramisten bevat het werk van Catteau duidelijke ontleningen. Een enkele maal, in 1936, werkte hij zelfs in de stijl van Mayodon, zie M.PAIRON, op.cit., p.641.

919 Hij roemt zijn “sens admirable de la mesure, de la logique et de l'élégance qui est le propre de l'art français”, in M.RENARD, Le céramiste Charles Catteau, in Savoie et Beauté, januari, 1926, p.20.

920 E.TISSERAND, op.cit. (noot 515), p.745.

921 Lourioux werk uit de art-decoperiode is zelden vertegenwoordigd in openbare en private verzamelingen. Belangrijke uitzonderingen vormen het Haags Gemeentemuseum en de voormalige collectie Heuser, zie H.-J.HEUSER, op.cit. (noot 876), pp.65-67. Uit de art-nouveauperiode zijn delen van een door Dufrène ontworpen servies in meerdere musea aanwezig.

922 Zie M.VALOTAIRE, op.cit. (noot 7), p.32 en pl.XXI.

923 De geboorte- en sterfdatum van Jean-Jacques Lachenal werden mij meegedeeld door Claudine Peter, archiviste van de stad Châtillon.

924 Bestaande vormen van Edmond Lachenal werden meestal met een blinkend, fel blauw overtrokken. Zie ook cat.83 voor een andere, minder gebruikelijke kleurstelling. De signaturen van vader en zoon kunnen nagenoeg identiek zijn, wat de verwisseling van hun productie nog in de hand werkt.

925 Zie de foto in F.DAVID en P.LÉON (red.), op.cit. (noot 125), vol.XI, pl.XXXI. In 1925 exposeerden verschillende firma's in zogenoemde ‘boutiques’. Zo ook de ontwerper Jean Luce die onder meer serviesgoed en vazen in ceramiek toonde. Door Jourdain was al eerder een winkelpui gebouwd op het Salon d'Automne van 1923, zie de foto in G.VARENNE, L'art urbain et le mobilier au Salon d'Automne, in Art et Décoration, 1923 (2e sem.), p.165.

926 M.VALOTAIRE, op.cit. (noot 7), p.36.

927 Zie in dit verband P.DALAYRAC, L'humour dans le bibelot, in L'Amour de l'Art, december, 1929, pp.482-486.

928 Een weinig later zou Herbst de expositieruimte van de firma Robj ontwerpen, zie an., Les bibelots de Robj présentés

par René Herbst, in *Mobilier et Décoration*, december, 1928, pp.311-312. Zie ook de oude foto's gepubliceerd in S.GOGUEL en A.BONY, René Herbst, Parijs, 1990, pp.173 en 308.

929 Zie bijvoorbeeld een kalebasvormige vaas met de weergave in reliëf van een geknoopt touw door Grittel, afgebeeld in M.DUCRET en P.MONJARET, op.cit. (noot 103), p.96. Van Grittel bestaan ook vazen met minder geprononceerde linten versierd. Dergelijke modellen gaan terug op bepaalde toepassingen van trompe-l'oeil in de Japanse kunst.

930 Zie de ontwerptekeningen voor drie vazen uit 1955, afgebeeld in K.LACQUEMANT, Colette Gueden, Pol Chambost, *une complicité créative*, in E.BONAVENTURE (red.), op.cit. (noot 567), p.119. Zie ook p.128 voor soortgelijk werk uit 1954 en 1959. Een andere, nog meer toevallige gelijkenis is hier te noemen : gelijktijdig aan het ontwerp van Herbst werd in de porseleinmanufactuur van Berlijn een vaas voorzien van een geschilderd decor van een rond de hals geknoopt koord met twee kwasten, zie de afbeelding in K.-H.BRÖHAN (o.l.v.), *Berliner Porzellan vom Jugendstil zum Funktionalismus 1889-1939*, cat. s.l. [Berlijn] (Bröhan-Museum), s.d. [1987], p.184.

931 Werth over de moderne meubelkunst in 1927, in L.WERTH, op.cit. (noot 542), p.164.

932 De veiling van Lallemands nalatenschap bevatte enkele loten met een dergelijk decor op klassieke en op hergebruikte geometrische vormen, zie J.-P.CAMARD, *Atelier Robert Lallemand (1902-1954)*, veilingcat. Parijs (Nouveau Drouot), 15 april 1983, nrs.60-66, ill. z.p. Zie ook onze noot 898.

933 De vorm van cat.279 is die van een traditionele pelgrimsfles. Het decor zou men gemakkelijk als Duits of Oostenrijks kunnen bestempelen: zulke bloemen en sikkelvormen komen in de jaren tien en twintig vaak voor in Duitsland; ze blijven vooral in Duitsland en Oostenrijk geliefd tot in de jaren rond 1927. Voor meer invloed van het Middeneuropese kubo-expressionisme op Bonifas, zie bijvoorbeeld de reliëfdecors op eerder Duits dan Frans lijkende ontwerpen, afgebeeld in [A.]JOZENFANT, Paul Bonifas, in *Art et Décoration*, vol.LXVI, 1937, p.109 en het geschilderde decor op een bord afgebeeld in A.-B. LECOULTRE-BREJNICK, A.LAJOIX e.a., Paul Bonifas, *céramiste du purisme*, cat. Genève (Musée Ariana), 1997, p.91.

934 Van cat.278 bestaat een grote, wat afwijkende versie in brons uit 1930. Een exemplaar werd in 1937 verworven door de Franse staat; een ander bevindt zich in het Musée d'Art et d'Histoire te Genève. Zie de afbeeldingen in E.T.[E. TISSERAND], *Cadeaux d'arts mineurs*, cadeaux majeurs, in *L'Art Vivant*, december, 1930, p.964, daar als 'Fécondité'; in J.ELLENBERGER, *Le Potier. Hommage à Paul Bonifas, suivi de De l'art du potier. Poteries et dessins de Paul Bonifas*, in *Vie. Art. Cité*, januari-februari, 1944, z.p.; in E.BEAUJON, [A.]JOZENFANT en P.BONIFAS, op.cit. (noot 550), pp.72 en 73, daar als 'L'Abondance'; en, uitgevoerd in 1939, in C.LAPAIRE e.a., *Genève autour de l'Art Déco*, cat. Genève (Musée Ariana), 1993-1994, p.24, daar als 'L'Abondance'.

935 De citaten komen uit E.BEAUJON, [A.]JOZENFANT en P.BONIFAS, op.cit. (noot 550), p.8 ; zie ook Beaujon op p.82 : "Les poteries de Bonifas ont le pouvoir de réveiller en nous l'exigence d'une relation équilibrée entre le monde temporel et le monde éternel". Ozenfant had al op Bonifas' dualiteit gewezen in 1930 : "ces vases dont l'utilité est bien insaisissable puisqu'ils ne sont destinés à rien d'autre qu'à épandre du calme, de la grâce, de la force, de la majesté autour d'eux", in [A.]JOZENFANT, *L'art du potier Paul Bonifas*, cat. Parijs (Galerie René Drouot), 1930, z.p.

936 [A.]JOZENFANT, op.cit. (noot 933), p.112.

937 Zie in verband met zulke technieken de passage over Beyers affiniteit met de volkse ceramiek uit La Borne, geïllustreerd met een foto van een werk door Marie Talbot uit een der plaatselijke ateliers, in M.DUCRET, Paul Beyer, s.l. [Lyon], 2006, pp.172-174.

938 Témoignage werd gesticht in 1936 door de dichter en verzamelaar van volkskunst Michaud die ook de galerie Folklore in Lyon oprichtte. Zie hierover A.VOLLERIN, *Le groupe Témoignage de Lyon*, Lyon, 2001. Voor het Musée National des Arts et Traditions Populaires, geleid door Rivière, zie onze noot 600. Zie verder over het belang van Michaud en Rivière voor Beyer in M.DUCRET, op.cit. (noot 937), resp. pp. 135-136 en 166-168.

939 Bij de dood van Beyer werd zijn werk als actueel ervaren: "le plus grand parmi les potiers contemporains" wordt door Moutard-Uldry in één adem genoemd met Pouchol en Jouve in een artikel gewijd aan Colucci, zie R.MOUTARD-ULDRY, *Retour à la terre*, in *L'Amour de l'Art*, 10, 1946, p.66. Dezelfde auteur neemt enkele jaren later in een artikel over actuele ceramiek nog foto's van Beyer en zijn werk op, zie R.MOUTARD-ULDRY, *Céramistes et potiers*, in R.MOUTARD-ULDRY e.a., *L'Œuvre du feu*, in *Art Présent*, mei, 1949, p.53. Zie ook onze noot 591.

940 Door de echtgenote van Gleizes opgetekende uitspraak van Dangar, in J.ROCHE-GLEIZES, Albert Gleizes et son temps, in *Zodiaque*, april, 1974, p.11. Zo ook in een brief uit 1948: "Il y a plus de 18 ans [que] j'ai tourné le dos aux galeries très élégantes des grandes villes, et il n'y rien qui m'embête plus que d'être obligée de travailler pour ces

expositions”, in A.DANGAR, op.cit. (noot 594), p.44.

941 Vergelijk cat.287 met de werken van Gleizes die er het dichtst worden door benaderd: de wandschildering voor het Pavillon de l’Air op de expo van 1937, en een studie voor ‘La femme au gant’, eveneens uit 1937, afgebeeld in A.VARICHON, Albert Gleizes. Catalogue raisonné, vol. II, Parijs, 1998, resp. pp.507 en 509. Ook nog met later werk blijven vergelijkingen mogelijk, zie werk uit 1939-1940, afgebeeld op pp. 538-539.

942 De citaten komen respectievelijk uit [M.] VLAMINCK, op.cit. (noot 598), p.35; [M.] VLAMINCK, op.cit. (noot 541), p.117 en [M.] VLAMINCK, *Le ventre ouvert*, Parijs, 1937, p.11.

943 Enkele latere werken met hetzelfde glazuur als cat.288 en vergelijkbare decors werden opgenomen in de beredeneerde catalogus van het vroege werk: een bord, in 1937 geschonken door Ambroise Vollard aan het Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, en twee vazen, afgebeeld in M.VALLÈS-BLED (red.), op. cit. (noot 864), resp. p.493, nr.C92 en p.508, nrs. C127 en C128.

944 Zo met de primitief aandoende en kleurig beschilderde ceramiek van de schilder Joseph Roux-Champion of van Cécile Baillot-Jourdan, beiden nu volledig en onterecht vergeten. Voor Roux-Champion, zie E.TISSERAND, op.cit. (noot 400), p.561. Voor Baillot-Jourdan, zie E.TISSERAND, op.cit. (noot 424), pp.204-208 en E.TISSERAND, op.cit. (noot 475), p.613.

945 G.FONTAINE, op.cit. (noot 637), p.109.

946 R.MOUTARD-ULDRY, *L’Art Décoratif*, in *Beaux-Arts*, 29 mei 1936, p.3.

947 De betreffende schotel wordt voor het eerst afgebeeld in J.GALLOTTI, XXVe Salon des Artistes Décorateurs. Les ensembles, in *Art et Décoration*, juni, 1935, p.226.

948 R.MOUTARD-ULDRY, Les artistes décorateurs du XIXe groupe, in *Beaux-Arts*, 27 november 1936, p.5.

949 J.-M.CAMPAGNE, op.cit. (noot 630), p.191.

950 Faré in M.FARÉ e.a., *Peintres français d’aujourd’hui. Arts décoratifs*, cat. Rio de Janeiro (s.l.), 1945, p.66.

951 Vergelijk cat.296 met het even wrede ‘Poisson et pieuvres’ van Méheut, uitgevoerd in de manufactuur Henriot te Quimper in 1924, aangekocht door het Musée national de la Marine, Parijs, en afgebeeld in Ph.THÉALLET en B.J.VERLINGUE, *Encyclopédie des céramiques de Quimper. Faïences grès terres vernissées*, vol.V, Le Mans, 2007, p.158; of met het meer kubistische ‘Pieuvre et homard’, uitgevoerd te Sèvres en afgebeeld in an., *Échos et nouvelles*, in *Les Échos des Industries d’Art*, december, 1928, p.35.

952 “il faut signaler la révélation de Lebasque (Pierre) comme modeleur de poissons, riches de couleurs, et qui vous glissent dans les mains”, in A.ALEXANDRE, Notes d’une promenade au Salon d’Automne, in *La Renaissance*, november-december, 1932, p.186. Een vitrine met vissen van Lebasque is afgebeeld op p.185.

953 Zie R.MOUTARD-ULDRY, Les artisans français, in *Beaux-Arts*, 6 december 1935, p.3.

954 Een historicistische reactie tegen modernistische interieurs was in meerdere landen reeds een feit in de jaren twintig en zette zich versterkt door vanaf het midden van de jaren dertig, in Parijs bijvoorbeeld in de neobarok van Terry en de Beistegui of in de opkomende nostalgie naar het Second Empire. De Lanels voegden zich later in die stroming in, mede gestimuleerd door hun samenwerking met Moreux. Zie hiervoor noot 608. Ook het soms zeer retrograde werk van Buthaud uit die tijd past in de Baroque Baroque – de term is van Calloway – van de jaren dertig en in de daarop aansluitende Vogue Regency – de term is van Lancaster.

955 Een criticus zou het werk van Jacques Lenoble voor dat van zijn vader hebben aangezien, aldus Tisserand in E.T. [E.TISSERAND], op.cit. (noot 421), p.103.

956 Lenobles decors van ‘terres mélangées’, waarbij met twee tonen slip spiraalvormig is gedraaid, zijn voor het eerst gepubliceerd in januari 1935 in J.GALLOTTI, op.cit. (noot 616), pp.4 en 5. Een gelijkaardige techniek werd vanaf 1967 karakteristiek voor Rie, zie T.BIRKS, op.cit. (noot 901), p.56.

957 Zie G.DERYS, Jacques Lenoble, in *Mobilier et Décoration*, 1938, p.187.

958 De geboortedatum van Hélène Lenoble vond ik in publicaties over Henri Lebasque. De sterfdatum werd mij bezorgd door Kristin McKirdy.

959 Voor Bigot en Halou, zie bijvoorbeeld de afbeeldingen in A.DUNCAN, op.cit. (noot 310), pp.53-54. Voor een pad van Beyer uit 1936, zie G.KLEIN, Paul Beyer, potier, cat. Straatsburg (Musée Alsacien), 1984-1985, p.17. Voor een pad van Soudbinine uit diezelfde tijd, zie M.FARÉ, op.cit. (noot 592), p.78.

- 960 Zie de afbeelding van een schotel in M.GAUTHIER, Moly-Sabata, in *Art et Décoration*, september-oktober, 1938, p.294. Colucci zou voor de oorlog ook in Saint-Amand-en-Puisaye hebben gewerkt volgens R.MOUTARD-ULDRY, op.cit. (noot 939), 1946, p.68.
- 961 Typisch in dit verband is Colucci's samenwerking met de decorateur Roche voor wie hij lampevoeten vervaardigt die neobarokke kappen dragen ontworpen door de architect Quintili, zie P.MAURIÈS, Serge Roche, cat. Parijs (Galerie Chastel Maréchal), 2006, pp.154-155.
- 962 Baugéy over de karakteristieken van de jonge Franse ceramiek, in J.MOUGIN en Ch.BAUGEY, *La céramique française contemporaine. Moderne Französische Keramik*, cat. Baden Baden (Trinkhalle), 1947; Berlijn (Kurfürstendamm 211), 1947; München (Museum für Angewandte Kunst), 1947, p.26
- 963 De sterfdatum van Odile Mougin werd mij meegedeeld door Jacques Peiffer, auteur van meerdere publicaties over de gebroeders Mougin. Voor Odile Mougin, over wie geen monografische literatuur bestaat, zie J.G.PEIFFER, op.cit. (noot 539), pp.126-133.
- 964 Voor voorbeelden van dat vooroorlogse, persoonlijke werk, zie R.MOUTARD-ULDRY, Maurice Gensoli, in *Beaux-Arts*, 27 september 1935, p.3; G.D. [G.DERYS], op.cit. (noot 526), pp.190 en 191; en Y.RAMBOSSON, op.cit. (noot 485), p.286.
- 965 Het vroegst is dat aan te wijzen in werk uit 1946, zie de afbeelding van een vaas geïnspireerd op een lotusblad in G.POULAIN, *Le Salon d'Automne*, in *Mobilier et Décoration*, oktober, 1946, p.36. Enkele jaren later worden vormen afgebeeld die op de ceramiek van Jouve of op de houten vormen van Noll gelijken.
- 966 De geboortedatum van Paul Édouard Dordet werd mij meegedeeld door Éric Raoult, burgemeester van Le Raincy. Dordet zou er volgens de bevolkingsregisters hebben gewoond van 1953 tot 1965. Le Raincy wordt evenwel reeds als woonplaats opgegeven in verschillende tentoonstellingscatalogi van voor 1953. De sterfdatum werd mij bezorgd door Albert Vatinet, burgemeester van Bormes-les-Mimosas, waar Dordet overleed.
- 967 Over Dordet bestaat geen monografische literatuur. Hij is zelfs niet opgenomen in het uitvoerige L.BARTOLETTI e.a., *Création en France. Arts décoratifs 1945-1965. Répertoire alphabétique* (reeks *Création en France*), Montreuil, 2009. Vermeldingen komen slechts sporadisch voor in de literatuur van 1942 tot 1947 en een enkele maal in 1953, zie hiervoor onze noot 645. Ceramiek van Dordet dook sporadisch op in de kunsthandel in 2000 en volgende jaren.
- 968 Zo voor Terrier, zie M.TERRIER, op.cit. (noot 635), p.42. Besnard en Jacques Lenoble waren waarschijnlijk de eersten die onbedekte partijen door middel van koude notenbeits verdonkerden.
- 969 Camard stelt dat Kieffers nalatenschap, dat een driehonderd stukken telt, nagenoeg zijn gehele oeuvre omvat, in J.-P. CAMARD, op.cit. (noot 649), z.p. Faré daarentegen spreekt van een "abondante production", in M.FARÉ, op.cit. (noot 592), p.20.
- 970 Werk zoals cat.318 en cat.319 werd niet vroeger gepubliceerd dan in 1963, zie noot 647. Voor het oudere werk, zie bijvoorbeeld stukken in *sang-de-boeuf* uit 1929 en 1937 in het Musée des Arts Décoratifs te Parijs. Dergelijk werk toonde hij nog in 1950, zie R.MOUTARD-ULDRY, *Les arts du feu*, in *Arts*, 23 juni 1950, p.5.
- 971 Over de Chaumeils zijn er tot nu toe slechts sporadisch summie gegevens gepubliceerd. Afbeeldingen van hun werk zijn er weinig en op de kunstmarkt duiken slechts zelden stukken op.
- 972 Henri Chaumeil presenteerde ceramiek, gemaakt in samenwerking met zijn zoon Jean-Paul op het Salon d'Automne in 1924 en 1932. In de saloncatalogi van de overige jaren tussen 1919 en 1938 wordt geen gewag gemaakt van samenwerking.

